

## ДУХОВНІ КОНСТАНТИ ЖАНРІВ У ДРАМАТУРГІЇ

Оскільки духовне багатство поеми складає передовсім духовність її дійових осіб та автора, то більшість дослідників, торкаючись цих питань, вивчають у творах драматургії перш за все вияви духу дійових осіб, творів і авторів.

Такими бачили духовні цінності драматургії та її жанрів найвидатніші дослідники цього виду літератури.

Так, Б. Томашівський у книзі "Теорія літератури. Постика" відзначив: "Для драматичних творів характерна турбота про конкретизацію душевного виду героя..." [Томашівський 2001: 215]. Особливу роль, на думку цього дослідника, для розкриття душевних рухів дійових осіб у комедії та трагедії відіграють монологи й діалоги.

Л. Дем'янівська, дослідивши специфіку драматичної поеми, зазначила: "жанрова форма драматичної поеми, як і кожна інша, проходить певну еволюцію, видозмінюється з часом, втрачає одні риси і набуває інші. Зростає і міняється роль ремарок, які широко окреслюють тло подій, обставини, за яких вони відбуваються, передають душевні стани персонажів" [Дем'янівська 1984: 13 – виокремлення – А. К.].

О. Брусенцова помітила, що "перевага численних монологів сприяє тому, що дія в такій трагедії базується на демонстрації й розвитку душевних порухів" [Брусенцова 2004: 8].

Але відомо й те, що за будь-яких умов ідейно-естетичні основи трагедії, драми, комедії та трагікомедії залишалися не порушними, а всілякі (навіть найрадикальніші) видозміни в цих жанрах ведуть не до виникнення нових, а лише до модифікації вже наявних естетичних, а отже, і духовних постатей, оскільки трагедія та комедія – це жанри результативні, бо в них упродовж тисячоліть нічого принципового не змінилося і змінитися не могло, а драма – це сам процес зародження, розвитку та

наближення центрального конфлікту до одного з щойно названих (трагічного чи комічного) результатів. Тож проблема вивчення духовності дійових осіб у межах жанрового діапазону є одним із завдань програми науково-дослідної лабораторії "Духовність літератури" Криворізького державного педагогічного університету.

Так, у 20-60 роках ХІХ століття у "шутках-водевілях" Г. Квітки-Основ'яненка "Бой-жінка", "Мертвец-шалун", "Стецько, завербований в уланы" відбувається духовна деградація дійових осіб тоді, як читач, навпаки, духовно прозирає чи дозирає. Але в даному разі питання ставиться значно ширше: чи є в кожному з основних жанрів драматургії (у трагедії, драмі та комедії) хоча б якісь більш-менш стабільні ознаки (чи й навіть константи) духовності, і якщо вони є, то що саме вони собою являють?

Щоб з'ясувати хоча б найзагальніші вихідні позиції щодо змісту категорій "жанр", "трагічне" і "трагедія", "драматичне" і "драма", "комічне" і "комедія" та, безумовно, зміст категорії "духовність", наведемо лише найсуттєвіше з доведеного нами в ряді попередніх праць.

Виходячи з того, що духовність людини – це спрямованість внутрішнього світу людини та її діяльності в світі навколишньому, а також спрямованість самого способу життя на добро чи злотворення, а духовність твору драматургії – це духовність дійових осіб, автора й усієї п'єси на добро- чи злотворення, то духовність жанрів "трагедія", "драма" та "комедія" мають визначатися передовсім за тим, на що саме спрямований той чи інший жанр драматургії – на творення та утвердження добра або на руйнування лиха; на творення й утвердження зла або на руйнування блага. А вже за тим, наскільки стабільні духовні позиції в трагедії, драмі та комедії, визначаються й константи та змінні їхньої духовності.

Так, категорія “жанр літератури” взагалі, на нашу думку, означає передовсім такий ряд творів, які близькі, схожі або подібні за основними аспектами (а то й компонентами чи й елементами) їхнього змісту та їхньої форми одночасно. Але такі конкретні жанри драматургії як трагедія, драма й комедія також визначаються за близькістю, схожістю чи подібністю, але не основних компонентів змісту й форми ряду творів одночасно, а передовсім за домінантою трагічного й трагізму (трагедія), драматичного й драматизму (драма) чи комічного й комізму (комедія) в ідейно-естетичному пафосі п'єси. А тому, щоб з'ясувати такі домінанти, необхідно визначити хоча б саму сутність трагічного, драматичного й комічного. А це вже сфера естетики – літературознавці, послуговуючись ними здавна, в кінці ХХ ст. розробляли у своїй галузі цілий напрям: естетичні категорії у творах літератури. При цьому вивчалися перш за все форми проявів і функції цих категорій у конкретних творах літератури, у творчих спадках тощо, зміст і сутність категорій естетики приймалися саме визначеними естетикою.

Позаяк *трагічне* – це все те, що складає ще досить слабке прекрасне, високе й узагалі позитивне, яке, *борючись проти нездоланих* для нього негативних сил,  *гине фізично чи духовно неминуче*, повністю, остаточно й закономірно, то трагедія – це така п'єса, у якій повністю домінують трагічні обставини, ситуації, а домінантні характери героя та інших позитивних дійових осіб неодмінно трагічні, бо носії таких характерів неминуче гинуть у боротьбі з нездоланими негативними силами, тобто це така п'єса, у якій центральний конфлікт (а то й інші – додаткові) закінчується трагедією – неминучою, закономірною й повною (фізичною чи духовною) загибеллю героя (а то й інших позитивних дійових осіб).

Оскільки *комічне* – це все те, що складає вже остаточно ослаблене огидне, низьке й узагалі таке негативне, котре все ще безнадійно намагається зберегти свій колишній статус і за-

лишитися (чи хоча б як-небудь прижитися) на своїх, колись паразитично-панівних позиціях, а тому й зазнає неодмінної й закономірної поразки – аж до фізичної чи духовної загибелі. то комедією можна назвати лише ту п'єсу, у якій повністю домінують комічні обставини, ситуації, а комічні характери негативних дійових осіб неодмінно й закономірно зазнають поразки – аж до їхньої фізичної чи духовної загибелі.

Отже, у трагедії, як і в комедії, не просто спостерігаються, а й стабільно зберігаються упродовж сотень (а то і тисяч) років конкретні й не порушені схеми чи структури співвідношень між добром (і відповідно, добротворенням) та злом (і відповідно, злотворенням).

У трагедії ще слабкі й безпомічні позитивні сили (герой і позитивні дійові особи) незважаючи на повну перевагу негативних сил прагнуть, мають намір і навіть пробують творити добро (тобто спрямовують свої думки й зусилля на добротворення – думають і діють духовно).

Негативні сили в трагедії завжди безпощадно спрямовують свої думки й негативні зусилля тільки на знищення добра, а тому вони завжди антидуховні.

У комедії вже знищені й обезсилені негативні сили ("віджилий" антигерой і такі ж інші дійові особи негативного плану) незважаючи на повну безнадійність спроб повернути собі колись панівні й паразитичні позиції, прагнуть, мають намір і навіть пробують діяти паразитично, тобто творити зло (а це значить, спрямовують свої думки й зусилля на злотворення – думають і діють антидуховно).

Позитивні сили в комедії завжди безпощадно-зневажливі, а тому їхні зусилля спрямовані на знищення зла – вони завжди духовні.

І нарешті, оскільки *драматичне* – це все те, що втілює в собі сам процес приблизно рівнозначних позитивних і негативних сил та дійових осіб, а тому й перемоги одних над іншими

(чи навпаки) можуть бути лише випадковими, тимчасовими й детермінованими тими чи іншими ситуаціями та обставинами, то *драма* – це така п'єса, у якій немає й не може бути повної, закономірної та остаточної (результативної) перемоги (домінанти) ні героя чи антигероя, ні позитивних сил над негативними чи навпаки.

А це значить, що в драмі спрямованість та цілеспрямованість думок, слів, жестів, дій, діяльності й самого способу існування людини стають настільки нестабільними й непередбачуваними, що про будь-які духовні константи начебто й говорити не доводиться.

І все-таки, як і в самому щоденному житті, у драмі свої закономірності, а отже, й свої константи.

По-перше, будь-яка драматична ситуація виникає в житті лише тоді, коли люди з'ясовують той факт, що в їхньому внутрішньому світі (тобто, в їхньому “затаєному” світі) чи у світі їхніх думок, жестів, діях і діяльності на людях; у їхньому безпосередньому оточенні або й у всьому суспільстві чи в усьому людстві (відповідно до суб'єктивно-особистісних, соціальних, етнічних, національних, народних, загальносуспільних чи загальнолюдських точок зору, позицій і принципів визначення сутності добра і добротворення та зла і злоторення) з'являються (хоча б найперші) відчуття, ознаки, уявлення та поняття про позитивне й негативне мислення й діяння людей. Саме тоді й лише тоді може виникнути первісне (а тому й драматичне) протиріччя між позитивом і негативом, між знанням і незнанням, між упевненістю й сумнівом і т. ін. Такі ж протиріччя виникають між бажаннями, потребами й прагненнями людини (з одного боку) та природними чи суспільними можливостями задовольнити ці потреби й бажання людини (з іншого боку).

Виходячи з таких теоретично-методологічних засад, можна простежити, що уже в одній з перших українських трагедій (“Трагедія, сиречь печальная повесть о смьрти посльдного ца-

ря сербського Уроша V-го...” складається дивовижно стабільна духовна ситуація: на добротворення державі й народові Сербії спрямовані не тільки й не стільки дії, а й думки Уроша IV-го – він навіть у передсмертному заповіті й у передсмертних зверненнях до свого друга Воєводи, котрому передає царську владу до повноліття сина, просить творити синові, всім у Сербії й сусіднім державам благо й мир. Та й Воєвода, який ще за царювання Уроша IV-го доблесними ділами армії повністю забезпечував добротворчі наміри й дії царя, перед смертю царя-друга й на початку свого царювання й сам прагне виконувати всі добротворчі (високодуховні) заповіді покійного владики й сам намагається творити добро. Але сила влади й особливо сила та влада багатства, які одразу й у такій “кількості” “звалилися” на шойно підвладного й досить скромно забезпеченого воїна-полководця, дуже швидко зламали й навіть знищили всі благі його наміри, повністю й остаточно, неминуче й навіть закономірно вбили в ньому високий дух патріотизму й добротворення – знищили його духовно. Обездуховлений воєвода спочатку перетворився в честолюбну та бездуховну істоту, а незабаром і в антидуховного жорстокого й бездонно зажерливого “стяжателя” чужих благ і багатств, чужих земель і свобод. Від такої поведінки, тобто від антидуховності зрадливого Воєводи, загинув не лише малолітній і законний спадкоємець престолу Урош V-й (бо новоявленому владиці не хотілося віддавати владу), постраждав не лише весь сербський народ, а й увесь навколосербський регіон Європи.

Отже, духовна зрада одного керівника держави неминуче веде до страждань народів цілого регіону – трагізм загальнолюдського плану.

Набагато нижчим за рівнем свідомої діяльності дійових осіб стоїть нібито конфлікт трагедії Г. Квітки-Основ'яненка “Щира любов, або Милий дорожче щастя”. Тут вільна селянка Галя захопилася дворянином Зоріним, а він – нею. Здавалося,

що може стати їм на заваді – хто може завадити двом молодим людям стати щасливими.

Але Галя глибоко свідомо того, що таке “парування” неосмінно приведе лише до того, що над її милим будуть постійно кепкувати й знущатися його ж таки рідні, знайомі та друзі-дворяни. Та її “селянку у дворянстві” чекають важкі випробування – докори, знущання тощо. І дівчина виявилася правою: рідні відмовили Зоріну не тільки в згоді на шлюб, а й в його праві бути їм рідним, у праві на будь-яку частину поміщицького спадку. Та й про долю обох Галя подумала дуже глибоко: ким стане вона милому, якщо той (хоча б раз) дорікне її “простотою” та “бідністю”; ким буде дворянин Зорін їй, якщо вона колись у чомусь не послухає його.

І поки Зорін, відмовившись від спадку домагався й домігся-таки права одружитися з Галею, вона терміново виходить заміж за нелюба – за наймита батькового, а потім (від страждань за себе й за Зоріна) вмирає.

Ситуації й конфлікт дійсно трагічні. Характер героїні – також, а тому щонайвищі, одухотворені жертвовною любов'ю поривання двох прекрасних у всіх відношеннях людей завершуються трагедією високого, духовно-чуттєвого порядку.

І знову маємо приблизну ту ж саму “схему”: високодуховні поривання двох незахищених ніким і нічим, але закоханих людей трагічно розбиваються не тільки об тодішні, закостенілі соціальні устої й порядки й звичаї та об матеріально-побутові чинники й детермінанти, а ще й об закостенілі уявлення самих закоханих – перш за все об так звану життєвську мудрість дівчини (“Знайся кінь з конем, а віл з волон”). І тут за наслідок маємо неминучу й фізичну (Галя), і духовну (Зорін втрачає сенс життя) загибель одухотворених особистостей.

Подібне можна спостерігати й у ряді інших українських, переважно соціально-побутових, трагедій: “Циганка Аза”, “Ніч під Івана Купала” та “Ой не ходи, Грицю, та й на вечор-

ниці” М. Старицького: “Безталанна”, І. Карпенка-Карого та інші. Тут, попри всілякі відмінності цих творів взагалі, незважаючи на відмінність мотивів, причин і умов добротворчих намірів та поривань трагічних героїв чи злотворчих цілеспрямуваних думок, діяльності антигероїв (побутово етичні забобони, дикі ревності, моральна розбещеність та емоційна невірноважність окремих селян тощо) проглядаються спільні риси, ширі наміри жити для когось (чи хоча б для себе самого), прагнення до справедливості, бажання бути комусь потрібним. І це в той час, коли будь-який пошук справедливості неодмінно карається жорстокістю, брехливими вигадками, помстою та жорстокою байдужістю, а то й убивством.

Від показу закономірного й безжального знедолення й навіть знищення людей з тією ж формулою недалеко відійшли інші п'єси соціально-побутового плану.

Ще гострішими й жахливішими видаються антидуховні константи в трагедіях правового та політичного рівня – там нищаться маси людей (“Кремуцій Корд” М. Костомарова, “Оборона Буші” та “Зимовий вечір” М. Старицького та ін.). А в трагедії ідеологічного рівня частіше всього жорстокість антигероїв стає “вишуканою” і тому ще більш безпощадною.

Так, у вільному перекладі П. Гулака-Артемовського п'єси Кребільйона “Атрей і Фієст” непримиренність двох претендентів на один престол приводить до того, що один брат (у дикому пориві злостивості) робить вигляд, що нібито хоче помиритися й запрошує іншого на банкет примирення, а після смачного обіду, спитавши брата про те, чи смачним було м'ясо на столі, повідомляє йому, що він з'їв свого сина.

У багатьох трагедіях за самі ідеї справедливості й чесності в історії та політиці, а тим більше невдалі наміри звільнити державу й народ від будь-якого гніту й залежності (рівнозначно, як і за зраду цим ідеям та обіцянкам зробити щось подібне) трагічні герої зазнають неодмінної поразки або й фізичного знищення.

Навіть за самі бажання знедолених жити хоча б трохи по-людськи ("Наймичка" І. Карпенка-Карого) або й за бажання безсилим людям просто вижити ("Жертви" Л. Яновської та "Ленський розстріл" Г. Хоткевича, інші) неминуча, безпощадна й сильна влада несправедливої держави й бездонно багатих особистостей нищить їх десятками й навіть сотнями.

Отже, сутність першої духовної константи трагедії (як результативного жанру драматургії) полягає в тому, що будь-який, навіть найменший, потяг слабких і знедолених несправедливістю сильних людей до бажаного в майбутньому покращення, будь-яке помітне цілеспрямовання ідей та планів (а тим більше – дій) на безнадійне (навіть у майбутньому) досягнення справедливості, сама праведність дій і вчинків, тобто будь-яка духовність слабких позитивних сил (дійових осіб) виникає у незрівнянно сильніших, багатших і владніших негативних особистостей, соціумів, будь-яких інших надпотужних негативних сил неминуче викликає антидуховну безпощадність.

Друга константа полягає в тому, що масштаби духовної загибелі героїв у трагедії повністю пропорційні масштабам її провідної проблематики – чим вищий рівень свідомої діяльності героя трагедії, тим дорожче платить за неї і сам трагічний герой, і трагічний соціум.

А всі інші фактори змісту й форми духовності трагедії можуть бути й незмінними, і змінними – у залежності від різновиду чи модифікації цього жанру в драматургії того чи іншого періоду розвитку цього виду літератури, від менталітету, рівня об'єктивності й одухотвореності самого драматурга.

Ступінь "високості" трагедії та сила її духовно-виховного потенціалу кожної конкретної трагедії чи кожної конкретної модифікації цього жанру драматургії повністю залежить як від ступеня духовної зрілості драматурга, а отже, від чіткості та прозорості духовних позицій дійових осіб твору, від ступеня

визначеності змінних духовності твору – від визначеності духовності (окремо) конфлікту, окремо дійових осіб, окремо автора, ситуацій, умов і причин появи та загострення трагізму твору взагалі.

У жанрі комедії (на яку не тільки “з самого початку не звертали уваги”, але й пізніше мало вивчали, бо в ній нібито й само собою все ясно) є дуже чітко визначений антигерой і не менш прозоро подається більшість негативних дійових осіб та ще й кількісно повністю домінують у творі саме вони. Може саме тому до справді глибокого вивчення цього жанру вдалися вчені переважно після небувалого до XIX ст. спалаху критицизму, під час якого в драматургії світу й України з’явилося дуже багато таких п’єс, яким автори, критикуючи всі типи негативних (а не власне комічних, тобто “застарілих” і “віджиліх”) характерів і явищ, давали жанрове визначення “комедія” – навіть тим творам, до яких воно далеко не завжди підходить, адже далеко не все смішне – комічне.

Відомо вже й те, що далеко не всі “комедії” античної драматургії є дійсно комедіями. Це стосується й багатьох дійсно смішних західноєвропейських “фарсів” та “комедій масок”, багатьох вистав, у яких домінує смішне, а не комічне – типу “мораліте” й “вертепу”, ще помітніше – більшості інтермедій, серед яких є й твори з ознаками драми; тих водевілів, де також домінує не комічне, а смішне.

Твори, у яких домінує смішне, а не комічне, слід віднести до однієї з модифікацій жанру “драма”, точніше – “смішна драма”.

Дійсно комедійні твори (“Присзжий из столицы, или Суматоха в уездном городе” та “Дворянские выборы” Г. Квітки-Основ’яненка і под.) більш ніж переконливо засвідчили, що колись високе соціально і юридично вагоме дворянство на початку XIX ст. вже остаточно втрачало свої колишні пануючі позиції, але все ще чіплялося за них, і тому виглядало до огидності смішним.

У “Всевидащій” того ж автора та у “Знімченому Юркові” І. Наумовича комічними представлені такі малоосвічені й малокультурні люди, які втративши велич своїх предків, тягнуться до горезвісної Європейської цивілізації, “благоговіють” (а точніше – лакействують) перед нею, перед усім західноєвропейським – тобто перед тим, чого й у “очі не бачили”, про що чули одні “байки”.

У тому ж дусі написані й такі комедії Л. Глібова, як “Веселые люди” й “Проезжис” та інші. А коли стався справжній комедійний “бум” (70-80-ті рр. XIX ст.), М. Кропивницький (“Пошились у дурні”, “Джигун” та “Вій”), Олена Пчілка (“Сужена, не огужена”), О. Кониський (“Журавель у небі”, “По вусам текло, а в рот не попало” і “Переполох”), І. Нечуй-Левицький (“Голодному й опеньки – м’ясо”), Г. Цеглинський (“Аргонавти”, “На добродійні цілі”, “Соколики” та “Торгівля жемчугами”), Т. Сулима (“На іменинах”) та ін. з різних вихідних позицій одностайно показували, як антигерої їхніх комедій не просто цілеспрямовували свої думки й дії, свій спосіб життя на повернення їхнього колишнього (переважно соціально-побутового) статусу, не тільки безнадійно, а й комічно та смішно тяглися до культури Заходу, свідомо та цілеспрямовано прагнули до свого колишнього дійсно паразитичного життя. А те, що більшість прагнень і помислів комічних антигероїв є не чим іншим як намірами і планами людей-паразитів і людей-притосуванців у невідповідних уже для того умовах і обставинах, не викликало вже тоді ніяких сумнівів, бо вони дійсно вже тоді сприймалися як безсилі й антидуховні.

Та чи не найкращим у цьому плані зразком є комедія І. С. Нечуя-Левицького “На Кожум’яках”, перероблена й перейменована М. Старицьким – “За двома зайцями”. Тут антигерой ще досить молодий нащадок перукаря, який промотав батьків спадок і вже не має нічого (навіть одяг узятий напрокат), але він усіма фібрами свого тіла хоче жити панком – і жі-

нку хоче багату, і коханку гарну, і друзів – вічно ситих та п'яних. Тобто, це вже такий духовний злидень, який ще не тільки надіється на паразитичне існування, а й робить усе для того, щоб його паразитичні наміри й бажання реалізувалися. І смішний та комічний він саме тим, що в нього нічого не вишло та й не могло вийти.

Іноді комедіографи свідомо вносили в сюжети комедій і деяку соціальну плутанину, тобто вносилося щось таке в стосунки між персонажами (як представниками різних соціумів), що вже не було характерним для суспільства 70-90-х рр. XIX ст. (М. Кропивницький – “За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання”; Г. Цеглинський – “Тато на заручинах” тощо). І чи не найхарактернішими в цьому плані стали п'єси І. Карпенка-Карого “Сто тисяч” (у якій селяни раптом намислили собі стати багатіями – хай і нечесним шляхом) та “Хазяїн” (де антигероем виступив далеко ще не “слабкий” чи “безпомічний” чоловічок, а справжній “хазяїн” того часу – бездонно зажерливий мільйонер-хижак. І умер цей “хазяїн” далеко не закономірно, а достатньо випадково, хоча й видимість закономірності у творі присутня).

Та й селянин (“мужик”) Мартин Боруля (з однойменної комедії І. Карпенка-Карого) все зробив (навіть родину пустив “по світу з торбами”), аби стати дворянином, та все ж не став ним. І тут елемент закономірності “провалу” глупого наміру антигероя також під великим сумнівом.

То ж основною духовною константою комедії виступає не тільки невиправданий потяг чи намір антигероя комедії будь-якою ціною повернути (або придбати нібито колись утрачений) статус заможного паразита, а й закономірно безперспективні спроби все зробити для такого повернення. А другою духовною константою комедії є те, що майже всі свої поривання й прагнення комедійний антигерой спрямовує в минуле й переважно у матеріальну або соціально-побутову сфери. Ні

складних загальносуспільних, ні тим більше загальнолюдських проблем комічний антигерой ставити вже просто не здатен – все в його “діяльності” “крутиться” навколо його ж таки особистих інтересів.

Усі змінні складові духовності та їхні масштаби в комедії (як до речі, і в трагедії) також залежать передовсім від масштабів свідомого мислення й діяння антигероя та негативних дійових осіб твору, але комедій із суто ідеологічними чи філософськими проблемами в центрі уваги дуже мало, бо антидуховний чи й зовсім бездуховний антигерой комедії – це людина частіше всього ница й обмежена, що про справжнє філософствування мова не йде.

Оскільки драма є найпоширенішим кількісно і найнестабільнішим естетично жанром драматургії, вона фактично не має й не може мати дійсно неминучих, закономірних, повних і остаточних стабільних результатів перемоги добра над злом (чи навпаки). Більше того, у драмі сам зміст категорій “добро” та “зло” (як критерій процесу визначення добротворчої чи злотворчої спрямованості помислів і дій драматичних персонажів і як критерій визначення героя та антигероя драми, позитивних та негативних її дійових осіб) частіше всього носить особистісний, клановий чи класовий, національний, расовий чи ще якийсь інший, але дуже рідко – загальносуспільний, ще рідше – загальнолюдський характер. А тому визначати духовні константи цього жанру значно складніше, адже вони можуть проявлятися й у найрізноманітніших модифікаціях жанру, і, звичайно, в окремих драмах по-своєму.

Але це вже предмет іншого, спеціального дослідження.

#### БІБЛІОГРАФІЯ

- Брусенцева 2004 – Брусенцова О. Формирование романтизма в драматургии начала XIX века // Наукові записки ХДПУ ім. Г. Сковороди. – Вип. 2. (38). – Серія: літературознавство. – Харків: ІШВ “Нове слово”, 2004. – С. 3-9.

- Демянівська 1984 – Демянівська Л. Українська драматична поема. – К.: Вища школа, 1984. – 159 с.
- Козлов 1985 – Козлов А. До вивчення понять рід, вид і жанр літератури // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 10. – С. 3-7.
- Нестеров 2000 – Нестеров И. Диалог и монолог // Введение в литературоведение. Литературное произведение: Основные понятия и термины. – М.: Высшая школа, 2000. – С. 75-86.
- Томашевский 2001 – Томашевский Б. Теория литературы. Поэтика. – М.: Аспект Пресс, 2001. – 334 с.

### SUMMARY

Anatoly Kozlov. Spiritual constants of genres in dramatic art.

In the article author has made to define spiritual constants in the genres dramatic: drama, comedy, and tragedy. To place: in the comedy spiritual constant antihero all effect in the past time; in the tragedy – spiritual death hero proportionally problems.

*Микола Ткачук*

## НАРАТИВНИЙ СВІТ НОВЕЛИ “ЗЛОДИЙ” ВАСИЛЯ СТЕФАНИКА КРИЗЬ ПРИЗМУ ЕКСПРЕСІОНІСТСЬКОЇ ПОЕТИКИ

Експресіонізм формувався в кінці XIX століття і склався як своєрідне явище серед модерністських шкіл в останнє десятиліття перед Першою світовою війною й утвердився після неї в Німеччині, зокрема в малярстві (угруповання “Міст” (1905), до якого входили художники Е. Л. Кірхнер, Ф. Блей, К. Шмідт-Ротлуфф, Е. Хеккель, М. Пехштейн, О. Мюллер, Е. Нодьє, разом з ними виставляли свої полотна французький маляр Кес ван Донген, швейцарець К. Арієт, фін А. Галлен-Ротлуфф; об’єднання “Синій вершник” (1909), засновниками якого були росіянин Василь Кандинський, Олексій фон Явленський), а незабаром і в літературі, об’єднуючись навколо журналів “Акціон” (Й. Бехер, Б. Брехт, Ф. Вольф та ін.), “Штурм” (Г. Вальден, Р. Шильке, К. Едшмід) та ін. На читачів справила сильне