

821.161.2-2.09(043.3)

к 59

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ УКРАЇНИ  
КИЇВСЬКИЙ ДЕРЖАВНИЙ УНІВЕРСИТЕТ

На правах рукопису

КОЗЛОВ Анатолій Васильович  
ЕВОЛЮЦІЯ ЖАНРІВ УКРАЇНСЬКОЇ КЛАСИЧНОЇ  
ДРАМАТУРГІЇ

10.01.08. – Теорія літератури

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття вченого ступеня  
доктора філологічних наук

Кривий Ріг, 1993

114  
Робота виконана на кафедрі української літератури  
Київського державного педагогічного інституту

Офіційні опоненти: доктор філологічних наук,  
професор Гром'як Р.Т.  
- доктор філологічних наук,  
професор Грицута М. С  
доктор філологічних наук,  
професор Уколова Л.Є.

Провідна організація – Київський педінститут  
імені М. Драгоманова

Захист відбудеться "08" листопада 1993 р. о \_\_\_\_\_  
годині на засіданні спеціалізованої ради Д. Осв. ІВ. 21 по  
захисту дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора філо-  
логічних наук при Київському державному університеті імені  
Т.Г.Шевченка 1252017, Київ 17, Д. Шевченка, 141.

З дисертацією можна ознайомитися в бібліотечі.

Автореферат розіслано "20" листопада 1993 р.

Вчений секретар спеціальної ради, кандидат <sup>філологічних</sup> наук,  
доцент Дунавська Л.Ф.

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Стан розробки проблеми. Питання української класичної драматургії давно привертало увагу істориків літератури /М.Полєвой, Філарет, М.Петров, В.Резанов, О.Барвінський, М.Грушевський, О.Білецький, М.Тихонравов, І.Франко, О.Огоновський, В.Перетц, П.Саксаганський, Б.Варнекс, М.Крушельницький, М.Глушинський та інші/. Але ні названі автори, ні більшість пізніших дослідників, серед яких особливо слід відзначити П.Хропка та З.Мороза, проблему еволюції її жанрів не ставили.

О.Кобелецька в дисертації "Драматургія І.А.Тогобочного в зв'язку з розвитком української мелодрами кінця ХІХ - початку ХХ ст.", автори "Українського водевіля", Б.Мельничук у "критичному нарисі" "Драматична поема як жанр" і особливо Л.Дем'янівська в монографії "Українська драматична поема" поставили і ґрунтовно розв'язали цілий ряд важливих завдань. Але в усіх цих та подібних працях, як, наприклад, у статті О.Гончара "Драматичні жанри в українській літературі просвітительського реалізму", дослідники питань еволюції трагедії, драми і комедії торкалися в основному побіжно - у них були інші завдання.

Першим поставив проблему походження і розвитку досліджуваних явищ М.Возняк. У своїй праці "Початки української комедії" він основними першоджерелами української комедіографії взагалі побачив інтермедії до церковно-шкільних вистав і вертеп. Цей ґрунтовний історико-теоретичний нарис і на сьогодні залишається фактично єдиною спеціально призначеною працею про витоки нашої національної комедії.

Лише 1980 року Ю.Косенко захищає дисертацію на тему "Українська комедія кінця ХІХ - початку ХХ ст." В ній автор не говорячи спеціально про еволюцію жанру, все ж відзначає й помітні якісно-часові зміни і в об'єктах, і в способах та засобах комедійного зображення. Та поза спеціальною увагою залишилося майже ціле століття розвитку й розквіту української класичної комедії.

Ще туманніші наші знання про процес розвою жанру драми. Лише 1990 р. В.Івашків публікує монографію "Українська романтична драма 30-80-х рр. ХІХ ст.", в якій подано цікаві й глибокі характеристики конкретних п'єсо романтичного типу. Але поняття "романтична драма" означало для цього дослідника "ро-

мантична драматургія", і тому мова йшла не про драму як жанр.

Українська класична трагедія в загальному плані також іще не вивчалася. Але тут ми маємо дуже цікаве дослідження Л.Мороз - "Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст. /фольклорна традиція і жанр/". В цій праці дослідниця показала не тільки "деякі особливості" тих українських трагедій, що були створені на легендарно-романтичній та народно-пісенній основі, а й ґрунтовно розкрила їх оутто національний характер.

Окремо слід відзначити роботу Д.Вакуленко "Сучасна українська драматургія. 1941-1972", в якій здійснена дуже вдала опроба дослідити три основні жанри в їх поступі впродовж кількох десятиліть ХХ ст.

Таким чином, маємо лише кілька праць про основні жанри української драматургії досліджуваного періоду, в яких проблему еволюції цих явищ фактично ніхто не оставив - давалися тільки ті чи інші характеристики на тому чи іншому етапі.

Актуальність теми дослідження, отже, впливає перш за все з невивченості шляхів і форм розвитку основних жанрів нашої драматургії від її початку і до 20-х рр. ХХ ст.

Крім того, процес відродження нації просто неможливий без уваги до її минулого. В цьому плані тема еволюції таких складних і важливих явид як трагедія, драма та комедія уявляється дисертантові також досить актуальною, бо спостерегти за процесом еволюції трагічних, драматичних і комічних явищ - це значить заглянути в саму душу народу, опробувати хоч трохи опанувати процесом розвоу духу нації для того, щоб осмислено й ґрамотно продовжити його на новому етапі.

З кінця ХІХ-го і впродовж ХХ-го ст. в літературознавстві Європи теми типу "еволюція грецької трагедії", "історія римської комедії", "розвиток італійської комедії масок" тощо і зовсім стали традиційними. Мабуть, і нам пора знати шляхи становлення й розвитку жанрів овоєї драматургії.

Мета і завдання дослідження впливають саме з такого стану справ: шляхом вивчення процесу виникнення і розвитку кожного окремого жанру в минулі віки, остерегти за їх взаємодією і отворити бодай загальну картину їх еволюції. Конкретизуючи цілі роботи, виокремимо конкретні завдання:

1. Оскільки в українському літературознавстві саме таких досліджень ще не було, слід розробити методолого-теоретичні засади даної роботи.

2. Визначитися зі змістом основної термінології.

3. Прослідкувати за еволюційними змінами драматичного й драми в українській класичній драматургії.

4. Спостерегти за еволюційними змінами комічного й комедії в ній.

5. Простежити за шляхами й способами розвою трагічного й трагедії /там же/.

6. З'ясувати місце трагікомедії в українській класичній драматургії.

7. Простежити процес співвідношень між основними жанрами на різних етапах їх розвитку.

8. Встановити ступінь залежності між творчими методами й жанрами /жанровими варіаціями/.

9. Окреслити певне коло проблем подальшого вивчення основних жанрів української драматургії в цілому.

Підходи, методи та методика розробляються в першому розділі роботи, а тут лише назвемо їх: в дисертації застосовано два підходи /діалектико-еволюційний та ідейно-естетичний/, кілька методів /спостереження, аналіз і синтез, зіставлення тощо/ та дві методики характеристики конкретного твору й групи творів, що складають кожен з варіацій чи модифікацій всіх трьох жанрів.

Наукова новизна роботи визначається вже самою первісною постановкою проблеми – новов є спроба побачити цілісну картину виникнення, становлення й розвитку української драми, комедії і трагедії. Новим є й спосіб ведення дослідження. Одним із виокремлених праці став і дещо новий погляд на походження української національної драматургії взагалі. По-новому вималюються процеси формування та розвитку кожного окремого жанру й ціла картина їх еволюції та взаємодії. Новов є й сама спроба побачити процес еволюції жанрів не стільки в зміні тематики, змісту й проблематики творів, засобів, прийомів та методів творення характерів і ситуацій, скільки в зміні рівнів свідомої діяльності персонажів у різних історичних умовах і на різних історичних етапах життя українського народу.

Теоретичне й практичне значення роботи. Розробка й уточнення оуті діалектико-еволюційного та ідейно-естетичного підходів; поглиблення методики використання естетичних категорій в літературознавчому аналізі й розробка ової методики характеристики групи творів, що складають жанрову варіацію; окремі принципи уточнення таких диференціальних категорій і понять як рід літератури /лірика, епос та драма/, вид літератури /поезія, проза та драматургія/, жанр літератури взагалі і жанри драматургії зокрема /трагедія, драма і комедія/; пропозиція деяких нових термінів /трагічна драма, комічна драма тощо/; основні положення і висновки про процес еволюції української трагедії, драми і комедії – все це може бути використаним при написанні давно вже потрібних україномовних посібників та підручників з теорії літератури. А нові навіть для нашого сучасного літературознавства автори і п'єси /що введені до складу об'єкту дослідження/ і деякі положення про першоджерела конкретних жанрів і ової української драматургії взагалі можуть послужити історикам літератури – на матеріалах дисертації автор уже написав для школи посібник "Виникнення й розвиток української драматургії /до 20-х років XX ст./". Матеріали роботи можуть лягти в основу спецкурсів та спецсеінарів, факультативів тощо.

Апробація основних положень та висновків дослідження здійснювалася дисертантом на республіканських, вузівських і міжвузівських конференціях /Київ, Дніпропетровськ, Львів, Кіровоград, Кривий Ріг/. Майже кожен розділ дисертації викладено й опубліковано в статтях. Практично всі основні положення та наслідки дослідження викладено в посібнику для студентів і викладачів вузу "Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів" /К.:Вида школа, 1991.– 200 с./.. Робота не одноразово обговорювалася на засіданнях кафедри української літератури Криворізького педінституту й Дніпропетровського держуніверситету, де одержувала охвальні оцінки. Дисертантом розроблено і ряд методичних рекомендацій для викладачів і студентів вузу.

Структура роботи визначилася метов і конкретними завданнями: "Вступ", "Розділ І. Теоретичні основи дослідження", "Розділ 2. Еволюція драматичного і драми", "Розділ 3. Еволю-

ція комічного і комедії", "Розділ 4. Еволюція трагічного і трагедії", "Загальні висновки", "Література".

#### ЗМІСТ РОБОТИ

У "Вступі" подається огляд стану розробки проблеми, обґрунтування актуальності роботи, формулюються мета і конкретні завдання; окреслюються основні об'єкти дослідження; перераховуються основні підходи, методи й методики даної роботи, вказується на наукову новизну, теоретичну й практичну цінність дослідження, вказані місця й способи апробації роботи.

"Розділ I. Теоретичні основи дослідження" присвячено вибору й визначенню способу ведення дослідження, змісту основної термінології, просторово-часових та інших координат основних об'єктів вивчення і джерел інформації про них.

Спочатку визначаються вагомість змісту, різноманітність форм, багатогранність ознак та якостей і поліфункціональність жанрів драматургії взагалі. З цієї метою здійснюється короткий огляд найпоширеніших у літературознавстві методів та принципів /історичний підхід, порівняльно-системний метод, інші підходи/, і доводиться: принципи хронологічно-історичної послідовності, системного та порівняльного бачення жанрів на певних етапах їх розвитку, звичайно, не можуть ігноруватися дисертантом. Але оскільки дисертант бачить еволюцію трагедії, драми й комедії як процес постійно відкритий і незавершений, йому потрібен більш глобальний і "відкритіший" підхід.

У пошуках такого шляху дослідник зупиняється на діалектико-еволюційному вивченні явища чи групи явищ. Таке бачення дозволить спостерегти об'єкт дослідження і в процесі його постійного розвитку, і в системі зв'язків з іншими явищами, і в руслі причинно-наслідкових мотивів та чинників змін.

Три окладних і мало вивчених об'єкти дослідження, довготривалість їх розвитку, зміни прийомів, методів і цілей творення оціночної літератури - все це просто неможливо бодай оглянути і тим більше вивчити без більш-менш чітко визначеного провідного критерія чи остова, котрий став би своєрідним наскрізним елементом, і в еволюційних змінах, суті, змісту та форм якого відобразився б сам процес еволюції кожного з окремих жанрів і характеру їх співвідношень. Про потребу в такому всепроникаючому філософському стержні в системі людсь-

ких знань говорили ще в стародавні часи Сократ, Платон і Плотін. Так, Платон у діалозі "Федон" писав: "Щоб знайти справжнє буття..., не можна валити все в одну копицю, роздумуючи одночасно про вихідне поняття і про наслідки...". Про необхідність такого всезагального стержня при вивченні окладних і довготривалих у часі явищ та процесів говорив Гегель, котрий для визначення й вивчення прекрасного сформулював цілу систему критеріїв, а для вивчення трагедії, драми, комедії шукав самі принципи трагедії, драми й комедії.

Частіше воєго за такі критерії й наскрізні елементи вченим слугували два складових компоненти змісту чи форми твору. Такий підхід започатковано ще в літературі й літературознавстві античного періоду. Ще тоді людина отала "мірилом воіх речей", а соціальне становище людини в суспільстві отало головним визначальним фактором в оцінці й самої людини. Особливо чітко все це відбилося в роздумах Платона про ідеальну державу /трактат "Держава"/ і в своїй книзі "Законів". Тобто, далеко не кожна людина могла отати "мірилом воіх речей". І марксистська наука про суспільство й мистецтво також взяла людину за таке "мірило", але при цьому найважливішою була оголошена людина праці. Таким чином, соціологічна концепція овітобачення запанувала над мистецтвом і літературою з новою силою — змінюючи тільки соціальні полиси.

Щоб і собі не збитися на відверте соціологізування, спробуємо осмислити весь спектр проявів отосунків між людьми.

Більшість філософів /як, наприклад, автори монографії "Общественное сознание и его формы"/ схильні вважати формами отвідомості соціологів, етику, мораль, звичаї, право, політику, філософію та ідеологію. Але людина не просто обирає собі ту чи іншу форму мислення: хоче — філософську, хоче — етичну. Кожна особистість впродовж свого життя здатна опанувати опочатку бодай елементарними правилами домашнього й суспільного етикету, навчитися поводити себе й інших людей. Лише потім вона зможе формувати на основі певного /ового й чужого/ життєвого доовіду ті чи інші принципи моралі. Ще пізніше — знаяснитися з системою правових та політичних регламентацій. І вже ам на вищих стадіях свого розвитку людина здатна виявити систему філософських та ідеологічних позицій і поглядів.



Отже, мова йде про рівні розвитку людської свідомості.

Усі ці досить ієрархічну систему рівнів свідомої діяльності людини і суспільства ми кожного разу зустрічаємо в самій літературі й у літературознавстві: "соціальна п'єса", "етична п'єса", "п'єса типу мораліте", "драма звичаїв", "детективно-правова п'єса", "політична п'єса", "філософська п'єса", "драма ідей" або "ідеологічна п'єса" /чи "драма духу"/ - все це широкоживані поняття. Отже, тут може йти мова про рівні свідомості, про еволюцію людської свідомості.

Таким чином, сутність діалектико-еволюційного підходу в даному разі полягає передусім у тому, що процес еволюції кожного окремого жанру і всіх їх разом уже з самого початку приймається як явище суцільне й безперервне і що фактичні еволюційні зміни кожного досліджуваного явища будуть шукатися не тільки й не стільки в змінах змісту та форми п'єс, скільки в переходах авторів і персонажів їхніх творів від одного рівня свідомої діяльності до іншого - в напрямку: від соціально-побутової етики до філософсько-ідеологічних поглядів.

Різномісність широко живаної в даній роботі категорії "жанр літератури", в рамки якої досить бездумно вписуються іноді і родові /"драматичний жанр", "ліричний жанр", "епічний жанр"/, і видові /"поетичний жанр", "прозовий жанр", "драматургічний жанр"/ поняття, вимушують вносити в систему родо-видо-жанрової диференціації такі свої корективи, які не тільки дозволили б нам чіткіше окреслити межі об'єкта дослідження, а, отже, й точніше оцінити будь-які висновки та цінність праці.

З цієї метою автор вдався до спостереження за процесом виникнення й формування тих явищ, котрі були названі потім "родом літератури", "видом літератури" та "жанром літератури". Коротко наслідки такого спостереження можна викласти так:

По-перше, родо-видо-жанрова диференціація словесної творчості складалася уже в процесі виникнення і формування даного різновиду мистецтва. Про це писав уже Платон у своїх трактатах "Редон", "Держава" тощо, хоча й приписував волі богів усі факти виникнення різних видів мистецтв, вибору письменником позиції бачення світу, способу й структури мовлення, змісту й форми твору і т.ін. Арістотель першим із античних літературознавців спробував теоретично сформулювати пераісні поняття

чи скоріш теоретичні уявлення про поділ творів словесного мистецтва на лірику, епос і драму, а драму на трагедію й комедію. Він же зафіксував і факт наявності в античній драматургії й такого третього її жанру, який виходив за межі трагедії та комедії, але його праця "Поетика", де йшла мова саме про диференційовані категорії та поняття, дійшла до нас не повністю. І Гораций, і Буало також про цей жанр майже нічого не говорили. Лише в XVII-XVIII ст. по всій Європі широко заговорили про третій, середній між трагедією та комедією, жанр - про трагікомедію. Італієць Гваріні в 1611 році уклав навіть підручник про те, як писати трагікомедії, тобто драми. Свої концепції суті та написання трагікомедії мали й теоретики Києво-Могилянської академії. Гегель філософськи обґрунтував і факти виникнення та розвитку родо-видо-жанрової диференціації творів словесного різновиду мистецтва. І в наслідок всього цього впливало, що "рід літератури" - це система авторських позицій, виходячи з яких письменник бачить світ або переважно з своїх особистісно-суб'єктивних /лірика/, або переважно з об'єктивно-узагальнених /епос/ точок зору, або в творі письменника присутні і особистісно-суб'єктивна, і узагальнено-об'єктивна чи ще якісь інші точки зору, але вони формально належать передовсім не автору, а персонажам його твору /драма/. Категорія "вид літератури" ще й досі детально не розроблялася, проте поняття поезія /віршування/, проза та драматургія стали вже надзвичайно поширеними. Категорія "жанр літератури" жила ще рідше, але жанрові поняття ода, кант, трагедія, комедія тощо жилалися на кожному кроці. І в результаті такого становища категорія "вид літератури" підмінялася категорією "жанр літератури" і навпаки. Остаточою заплутав справу в нашому літературознавстві В.Бєліньський своєю статтею "Роди и види литературы", в якій рід літератури оголошено загальним, а вид літератури - конкретним; жанр підпорядковувався роду і т.ін.

По-друге, рід літератури - це такий спосіб диференціації всіх без виключення творів художньої літератури лише за характером тих точок зору чи позицій, виходячи з яких автор оприймав, осмислював, оцінював і відтворював реальний світ. Вид літератури - це теж спосіб диференціації всіх без виклю-

## II

нення творів художньої літератури, але не за системою точок зору та позицій автора, а за темпоритмікою і структурою мови та мовлення. Тобто, в основі даного способу диференціації лежать найзагальніші формальні ознаки та зовнішній вигляд тексту твору. Категорія "жанр літератури", яку все це зв'язує з формальними ознаками творів, означає близькість, подібність чи схожість ряду творів за найзагальнішими ознаками їх змісту і форми одночасно.

По-третє, жанри драматургії в практиці літературознавства давно вже визначаються і за власне формальними ознаками, і за проблемно-тематичними характеристиками, і за ідейно-естетичним потенціалом чи характером твору /трагедія, драма, комедія, трагікомедія/, і за іншими факторами.

В центрі уваги даного дослідження стоять передусім трагічне і трагедія, драматичне і драма, комічне й комедія. І саме тому тут необхідний ідейно-естетичний підхід.

Ідейно-естетичне вивчення літератури жанрів драматургії започатковане ще Платоном та особливо Арістотелем. Майже всі види мистецтва й літератури бачив через призму естетики і Гегель. А для драматургії він розробив ще й принципи трагедії, драми та комедії.

В цьому плані дещо зроблено і В.Белінським, який комедію М.Гоголя "Ревізор" розглядав через роль комічного в ній.

1971 р. О.Корягін видає книгу "Драма как эстетическая проблема", в якій поставлено проблему вивчення драматургії через призму естетики. Через п'ять років ще два автори звертаються до розробки ідейно-естетичного підходу в літературі. Р.Гром'як обґрунтовує його теоретичну основу. К.Фролова застосовує конкретні естетичні категорії /прекрасне, гармонійне, трагічне тощо/ в літературознавчому аналізі. Пізніше проф. К.Фролова розробила й конкретну методику використання естетичних категорій в літературознавчому аналізі. Так поступово виформувався ідейно-естетичний підхід, суть якого полягає в тому, що твори літератури і передусім твори драматургії вивчаються як об'єкти естетичного світобачення і як такі явища, в уюї основних компонентах та елементах змісту й форми яких відіграє ту чи іншу роль трагічне, драматичне, комічне та ін. А в трагедіях, драмах і комедіях трагічне, драма-

тичне й комічне неодмінно повинні виконувати ще й домінуючу роль в усіх або хоча б в усіх основних елементах та компонентах змісту й форми. В них повинен переважати, відповідно, трагічний, драматичний чи комічний пафос. Звідси випливають і наші уточнення щодо змісту понять трагедія, драма та комедія. До жанру трагедії віднесено тільки ті твори драматургії, в яких трагічне й трагізм /поразка позитивних чи просто безвинних осіб і діючих осіб, їх страждання й фізична чи духовна загибель, загальний настрій твору, трагічна розв'язка конфлікту, трагізм ситуацій та умов/ є неминучими, закономірними й остаточними /"рокованими"/. До жанру комедії віднесені тільки ті твори української драматургії дожовтневого періоду, в яких комічне і комізм /поразка остаточно звироднелих і таких що втратили успішний сенс свого існування, їх прагнення чи претензії до життя, духовна чи й фізична загибель, загальний настрій, "страждання" героя, логічна розв'язка конфлікту, комізм ситуацій та умов/ є неминучими, закономірними й остаточними. Решта творів з необов'язковими й незакономірними, часом випадковими трагічними й комічними ситуаціями, смертями персонажів, окладними умовами тощо віднесені до жанру драми. Драма – це вічні проблеми та конфлікти, остаточно вирішення яких завжди носить характер одининості, випадковості, необов'язковості. Драма – це безліч незавершених, неостаточних зіткнень, поєдинок і протистоянь. Драма – це система безкінечних тимчасових перемог позитивного начала над негативним і навпаки; постійний процес логічних і закономірних, а часом і геть неймовірних переходів людини, групи чи маси людей з одних позицій на протилежні, з одного табору в інший і т.ін. Отже, драма – це основний стан людини, родини, громади і суспільства, цілого людства. А драматичне в житті і в літературі – це передусім такі успішні явища, процеси, які, незалежно від ступеня їх гостроти і масштабності, не вимагають від їх учасників та творців неминучої фізичної чи духовної загибелі й страждань, які сприймаються та осмислюються майже з усіма відтінками почуттів.

В.Тиманов, М.Каган, М.Поляков, І.Кузьмичов та інші дослідники помітили: такі явища як жанри літератури в процесі своєї еволюції "розпалаються" на ряд зумовлених станом суспільства

пільства й цілого людства варіації чи модифікації, а у відмінності цих варіації і відбивається сам процес еволюції. В цілому приймаючи дану концепцію еволюції жанру, уточнимо ще раз: еволюцію української класичної трагедії, драми та комедії ми будемо шукати не стільки в змінах змісту та форми творів, не стільки в відмінностях поетики та методології /хоча без цього практично не можна обійтися/, скільки в зміні рівнів свідомості авторів та передовсім дівчих осіб творів української драматургії.

Аналіз кожного з еволюційних варіантів жанру вимагає й овоєї методики. Суть розробленої тут методики полягає передовсім у тому, що: спочатку твори класифікуються за рівнем свідомої чи підсвідомої діяльності персонажів – від найпримітивнішого і найнижчого матеріально-побутового та соціально-етичного до філософського та ідеологічного; потім зараховані до тієї чи іншої еволюційної групи п'єси /варіації чи модифікації жанру/ характеризуються з точки зору проблематики, змісту і форми, насамперед місця і функції трагічного, драматичного й комічного, і при цьому даний ряд творів розглядається як єдиний текст /чи твір/; далі обов'язково відзначаються, якщо є, всі основні відхилення від даного типу творів – такі твори, які тими чи іншими рисами виділяються з-посеред творів даної групи; паралельно з усім цим або після всього цього йде зіставлення даної модифікації з попередньою і робиться первісний проміжний висновок про процес еволюції на даному етапі розвитку жанру. І так протягом усього досліджуваного періоду.

"Розділ 2. Еволюція драматичного і драми". В цьому розділі ведеться спостереження за драматичним і драмов. Драматично-оптимістична сутність життя людини відбилася уже в первісних діалогізованих творах – народних іграх /"Марени", "Коотрубонька", "Ворота", "Подоланочка", "Мак", "Нелюб і милий" та ряд інших/, де у формі діалога чи мініатюрного драматичного дійства ставляться й розв'язуються проблеми й питання виживання людини в природі, первісне осмиolenня родинно-етичних отосунків тощо. Складніші, етично-моральні, регламентації поведінки звичаїв ставляться в складніших драматичних ситуаціях, оцінках та дійствах народних обрядів типу родини, по-

свята в парубки, сватання, заручини, оглядини, весілля, проводи до війська або на Січ, посвята в козаки, іменини, цілий ряд календарно-землеробських обрядів і свят тощо. В обрядах церковно-релігійного та народно-релігійного характеру /христини, оповіді, причастя, вінчання та інше/ повністю домінують драматичне чи елементи драматизму - людська душа не тільки безсмертна, а й така, що не може бути осміяною. В обрядах його учасник стоїть уже на цілий рівень вище. Ще вище піднімаються учасники народних гулянь церковних та народно-релігійних дійств і свят /вечорниць, обжинків, свят урожаю, Івана Купала, русальних, різдвяних і великодних свят/. Тут життя представлено вже в усяй його багатогранності: від елементарної боротьби за виживання до питань політично-правового порядку. Ускладнюються і "сценарії" таких дійств, вдосконалюються форми та засоби спілкування, розширюється палітра емоційно-чуттєвого виображення - від меланхолічних і сумних пісень на вечорницях та купальських доігрищах до гротескно-виомішувальних мотивів на святах урожаю тощо. А вже народні вистави /"Коза" чи "Водити козу", "Млин", "Лодка", церковно-релігійні містеріальні драми, великодні та різдвяні вистави про Ісуса Христа й святих/ і зовсім відрізняються від усіх попередніх груп творів тим, що в них ставляться й розв'язуються проблеми найширших часово-просторових та суспільних масштабів: від питань елементарного побуту, етики, моралі і звичаїв до проблеми політики і влади. Тут робляться деякі й спроби народно-філософського та церковно-філософського пояснення походження й призначення людини взагалі.

Усі ці початкові варіації жанру української драми відрізняються не тільки рівнем свідомості її учасників чи діючих осіб. Їм притаманні вже й досить відмінні способи світобачення та світовідтворення. Так, драма-гра будується на принципах найочевиднішого наївно-реалістичного розуміння світу. Для драми-обряду вже характерні помітні художньо-типологічні узагальнення /стабільні погляди й критерії оцінок людей, деяка їх соціальна розмежованість тощо/. В діалогізованих та інсценізованих гуляннях і святах є вже справді художня реалістична образність, помітний елемент критицизму, що межує, а то і просто поєднується з глибоким співчуттям та першочисними озна-

ками гуманістичності організаторів і учасників свят. А в драмах-виставах вже остаточно формуються основні принципи народно-реалістичного осмислення реальності: правдивість, критичність у поєднанні з гуманністю, соціальна грамотність, історичність тощо. Тут "щирі господарі" з "Кози" й помітно хмільні та гультюваті селяни з "Млина", "дружинники" з "Царя Максимиліана" поставть уже не як схеми чи занадто узагальнені типи людей, а і як конкретні індивідуалізовані особи - очевидна первісна художня довершеність характерів, ситуацій і конфліктів, інше.

Приблизно так само йшло ускладнення творів і підвищення рівня свідомості діючих осіб у шкільній та церковно-шкільній драматургії, де спочатку виникали навчальні декламації та діалоги, потім творилися все складніші й досконаліші інсценізації з Біблії та інших церковних писань, і нарешті почали писатися досить оригінальні і реалістичні п'єси на теми етики, моралі, права, політики і влади, міжнаціональних і міжнародних стосунків, на теми й проблеми філософських та ідейних протистоянь.

В анонімних діалогізованих віршах, у декламаціях та діалогах П.Беринди, І.Волковича, А.Скульського, К.Саковича та інших, хоча й йшла мова про Бога, Ісуса Христа, Матір Божу з ангелами та Сатану, майже кожного разу акцент робився на питання виживання людини в цьому гріховному й страхітливому світі. І вирішувалися такі проблеми та конфлікти "щасливо": і син Божий, і його мати, і набожні пастухи, і просто люди, що думають про порятунок душі, - всі врятовані й захищені, бо всевишній справедливий і добрий.

Ця початкова модифікація церковно-шкільного варіанту жанру драми довчому нагадує народну ігро-драму: такий же примітивний рівень боротьби за виживання; таке ж наївне тлумачення важливих етичних проблем релігії; така ж їх відірваність від будь-яких суспільних мотивів і умов дії тощо. Однак, вона й принципово відрізняється від ігро-драми - дія і протидія будуються не на дії жестом або ечиком, а на внутрішніх роздумах двох-трьох осіб; на примітивній дискусії релігійного характеру; на канонізації образів Ісуса Христа, Марії Богородиці, Сатани.

Повчально-моралізаторські драми типу "Трагікомедія о на-  
гражденіи в сем оетъ приисканних дѣл мзды в будущей жизни вѣч-  
ной" В.Лащевського, "Бран честныхъ седми добродѣтелей с седми  
грѣхами смертними" Й.Горленка та інші спрямовані на утверджен-  
ня церковно-християнської моралі.

Драми на зразок "Комического дѣйствія" М.Довгалевського  
і "Воскресенія мертвыхъ" Г.Кониського тощо показували, що ви-  
рішення всіх проблем відбудеться у потойбічному світі.

А вже близькі до історії драми типу "Іосифъ Патріарха..."  
Л.Горки, "Благоутробіе Марка Аврелія" М.Козачинського і його  
ж "Трагедія, сирѣчь печальная повѣсть...", "Трагедокомедія, на-  
рицаемая фотій" Г.Щербацького та "Стефанотокоос" чи "Образ  
побѣдоносія торжественного..." ставлять і вирішують проблеми  
загальнодержавного та політичного плану. Більше того, Ф.Про-  
копович у "трагедокомедіи" "Владимир" показує: навіть питання  
філософсько-релігійного характеру вирішуються не на небі, а  
на землі - керівником держави.

Можливо, наступні дослідники відкриють і матимуть під ру-  
ками більшу кількість текстів усіх цих трьох типів творів і їм  
впаде можливість говорити про кожен з названих груп п'єс як  
про окрему варіацію жанру драми, але на даному етапі доцільні-  
ше розглянути всі ці твори як одну складну групу.

По-перше, у всіх цих творах домінують драматичні проти-  
стояння, ситуації, характери та умови їх вияву. І драматичний  
пафос забезпечується неминучою перемогою добра над злом, тор-  
жеством небесної справедливості, неодмінно каров Божов.

По-друге, ніхто з авторів навіть не подумав обґрунтувати  
процес формування характерів - ні позитивних, ні негативних:  
"статичні" характери показуються в процесі їх розкриття.

По-третє, помітно стабільні, біблійно-історичні, мекі  
змісту; стандартизація чи канонізація форми; відверте утверд-  
ження необмеженої церковно-світської влади над людиною і  
суспільством; "високість" і високопарність стилю мовлення,  
його однотипність - все це свідчить про такі ознаки церковно-  
шкільного варіанту класицизму й елементів барокко, які роз-  
роблялися й поширювалися латиномовними поетиками Києво-Моги-  
лянської академії, які лягли в основу класицистичних канонів  
російської світової драматургії ХУІІ ст.



Приблизно таку ж картину еволюції свідомості діючих осіб можна спостерегти і в інтермедіях, що носять драматичний характер. Там же є тенденція руху від власне етичних до політичних масштабів і координатів мислення та діяння. Але в інтермедіях діють інші цілі та принципи світобачення, інші типи характерів тощо. Коло двох десятків таких інтермедій /"Інтермедія на три персони: смерть, воїн и хлопець", "Татарчук піймав німця", перша, третя, четверта і п'ята інтермедії до драми "Воскресенія мертвих", сьома з "Дернівського рукопису" і ін./ достатньо насично відображають поступ у свідомості діючих осіб, але ні одна окремо взята групка інтермедій не може самостійно скласти повноцінну еволюційну варіацію жанру драми. Лише разом вони складають таку модифікацію, що стала своєрідним місточком між релігійно-класицистичним та народно-іронічним способами світосприймання.

Надзвичайно своєрідною варіацією досліджуваного жанру, безумовно, була вертепна драма, в якій "на верхньому поверсі" драматичне домінувало над трагічним, а на нижньому - над комічним. Але сьогодні при наявності всього лише кількох не завжди повних текстів цих творів про все це можна висловлювати тільки узагальнюючі припущення.

Таким чином, зародження й становлення жанру української драми тривало від найдавніших часів і аж до ХУП ст. Весь цей час воно здійснювалося в боротьбі людини з природою і людини з людиною, в процесі осмислення способів родинного та суспільного існування людей, у розвитку протистоянь соціальних і національних груп, цілих народів. Протягом усього того часу на території України були дуже поширені первісні ігрові та обрядові варіації жанру драми; прадавні типи "сценаріїв" народних, народно-релігійних і власне релігійних дійств; драми-вистави власне народного походження. А в ХУП і ХУШ століттях в Україні, окрім усього того, виник ще ряд найпростіших /наприклад, декламаційно-діалогічна варіація/ і дуже складних відмінних за об'єктами та способами світобачення модифікацій жанру драми: церковно-шкільні драми з побутово-релігійними, моралізаторськими, історико-релігійними та історико-політичними сюжетами й проблемами; релігійно-народні драми долі і духу людини в центрі уваги тощо. Більше того, коли розглядати і діалогі-

зовані трактати філософа Г.Сковороди в плані еволюції жанру української драми, то можна сказати: до середини ХУШ ст. в українській діалогізованій літературі сформувалися практично всі можливі варіації жанру драми: від найпростіших, наївно-реалістичних ігро-драм матеріально-побутового рівня свідомої діяльності персонажів до складних, класицистично-бароковських п'єсо-містифікацій і діалогізованих трактатів філософсько-ідеологічного плану. І майже все це знайшло своє відображення в латиномовних теоріях літератури Києво-Могилянської академії.

Найважливішими специфічними ознаками всіх надбань даного жанру української драматургії до середини ХУШ ст. є:

-по-перше, багатогранність шляхів формування досліджуваного жанру: з одного боку, коріння української драми слід шукати ще в дохристиянській народній культурі ігор, обрядів, лицедійств і свят; з другого, християнство, воюючи проти язичеських форм і способів лицедійства, не тільки наклало на народний театр свої відбитки, а й само зазнало помітних впливів народного театру;

-по-друге, всі варіації драми народного походження, включаючи й інтермедії, писалися не тільки живим розмовною мовою народу, а й яскраво відобразили суто національний, іронічно-оптимістичний погляд на життя, включаючи і найсерйозніші його моменти та фактори;

-по-третьє, майже вся книжна українська драматургія і передовсім жанр драми, за установками Києво-Могилянських теоретиків, формально, змістовно й ідейно спрямована на канони греко-візантійського церковного театру.

Випускаючи багато наслідків дослідження, констатуємо найочевидніше: абсолютна більшість російськомовних п'єсо ХУШ віку, що творилися "по образу і подобию" кращих зразків української церковно-шкільної драматургії на історичну тематику, мають яскраво виражені ознаки жанру драми.

Нова українська драматургія ХІХ ст. розпочалася смішним, але й наскрізь драматичним твором - "Наталкою Полтавкою" І.Котляревського, бо в цьому столітті виникли зовсім інші соціально-етичні, морально-правові, історико-політичні, світоглядно-філософські та ідеологічні умови розвитку свідомості особистості й усього українського народу.

По-перше, категорична відмова української церкви від будь-яких форм театралізованої пропаганди своїх ідей і догматів у середині ХУШ ст. не тільки на півстоліття припинило розвиток українського театру й драматургії, а й повністю "з матеріалізувала" процес світобачення більшості українських письменників ХІХ й початку ХХ ст. Особливо помітно такий тип мислення проглядається крізь величезну кількість тих творів, які складають жанр української драми. Творення характерів, ситуацій тощо здійснюється засобами й прийомами тільки /або переважно/ живої розмовної, здебільшого побутової мови, а поодиноким вкрапленням книжних, бюрократично-ділових та церковних слів чи конструкцій відводиться особлива роль стилістичних фігур. В центрі уваги стають теми й проблеми матеріально-побутового та соціально-етичного порядків. Питання та конфлікти політичного, філософського й ідеологічного рівнів ставляться у повному відриві від божественного чи релігійного начал.

По-друге, внаслідок такого "приземлення" на всі вчинки й думки діючих осіб накладалася печать соціальної нерівності, відвертого соціологізування. Лише окремі автори в окремих драмах /починаючи десь із середини ХІХ ст./ звертались до тем, проблем, подій та постатей глибокої давнини і так чи інакше уникали прямолінійного класового світовідтворення.

По-третьє, боротьба російського царату проти ідей української незалежності й демократичності впродовж ХІХ і на початку ХХ ст. не припинилася, і найпомітнішими наслідками таких утисків у драматургії нашого народу стали: вимушена двомовність творів багатьох українських драматургів першої половини минулого віку; велика увага авторів драм ХІХ-го - початку ХХ ст. до історії національно-визвольної боротьби українців.

По-четверте, еволюція свідомості суспільства й свідомості найпередовіших представників народу мала чітко виражене спрямування: від соціально-побутового та соціально-морального рівнів до політико-філософського та ідеологічного.

В таких умовах драма "Наталка Полтавка" І.Котляревського стала не просто "першою українською національною п'єсою", а найпомітнішою віхою між періодом становлення жанру драми й часом її бурхливого розквіту. Це така перша професійна україн-

оька драма, що розквітла безпосередньо на ґрунті українського народного життя, а не в келіях церковно-канонічного класицизму.

Наступні за часом і схожі до "Наталки Полтавки" драми "Чорноморський побит" і "Віщі та чабани у Чорномор'ї" Я.Кухаренка, "Підгоряни" І.Гушалевича, "Дівка на виданню" та "Весілля, або Над цигана Шмигайла нема розумнішого" І.Озаркевича, "Льбка, або Сватання в селі Рихмах" П.Котлярова тощо не скільки "наслідували" твір І.Котляревського, скільки всебічно розкривали геніально відкриті ним найважливіші тодішні протиріччя й зіткнення та їх мотиви.

Вони ставили в центр такий драматичний конфлікт соціально-побутового рівня між вільними селянами й дрібними панами, який сприймався як найгостріший, найочевидніший. Лише С.Писаревський /С.Шерепера/ в драмі "Купала на Івана", І.Наумович у творах "Гриць Мазниця" та "Знімчений Юрко", О.Духнович у драмах "Добродітель превижаст богатство" і "Головний тарабанщик" та ін. помітно відотупають не тільки від сюжетно-конфліктної схеми "Наталки Полтавки", а й від правди життя, замінивши справжню дію й протидію перегуком пісень і танців, калейдоскопом народно-поетичних сентенцій. А драми Р.Мохя "Справа в селі Клекотині" /не завершена/ та "Розпука орендарська", "Назар Стодоля" Т.Шевченка настільки гострі, що в них навіть вечорниці та обрядові дієства перетворюються в драматичні картини протистоянь. Та крізь усі ці твори проходить думка: основною причиною вирішальних колізій у родині, в громаді чи в селі є соціально-економічна нерівність селянства. І всі основні проблеми драм даної групи ставляться й вирішуються на соціально-етичному рівні. Навіть Р.Мох і Т.Шевченко приходили до думки, що все можна вирішити без крові і зброї, без втручання правосвих чи політичних інституцій.

Подібна варіація жанру драми спостерігається і в російській драматургії - "Семейство Старичкових" Ф.Іванова, "Горькая судьбина" О.Писемського і ще з десяток подібних драм.

В умовах другої половини ХІХ ст., коли закупивши всі принципи та й закони тодішньої імперії, жорстоко позели себе сільські глитаї, драми з соціально-економічними конфліктами стали надзвичайно поширеними і набули нових ознак.

Драми М.Кропивницького /"Зайдиголова", "Замулені дже-

рела", "Де зерно, там і полова", "Дай серцеві гсю, заведе в неволю", "Беспочвенники"/, І.Карпенка-Карого /"Батьківська казка", "Лиха іскра поле спалить і сама дезне", Підпанки"/, Панаса Мирного /"Лимерівна", "У черницях", "На Запорозжі"/, В.Мови /"Старе гніздо й молоді птахи"/, Д.Марковича /"Не зрозуміли"/, Олени Пчілки /"Струта"/, С.Писаревського /"Весілля"/, В.Александрова /"Не ходи, Грицю, на вечорниці"/ - це справжні образно-художні дослідження морально-психологічного стану представників усіх основних соціальних груп.

І.Карпенко-Карий /"Бондарівна", "Розумний і дурень", "Що було, те мохом поросло"/, І.Франко /"Майстер Чирняк"/, Б.Грінченко /"Домашнє лихо"/, С.Воробкевич /"Пан мандатор", "Пані молода з Боснії", "Убога Марта"/, П.Куліш /"Злигодні"/ та ін. відображають морально-побутові протиріччя всередині соціальних груп, і тому гострота конфліктів приглушена.

А.М.Кропивницький у драмі "Чумазий", Т.Сулима в "Дячисі", О.Цисс у "Сватанні ненароком" і в "Ятрівці" вже бачать і комічні типи та ситуації в житті бездонного власника.

Майже у всіх цих творах уже в представленні дійових осіб вказується не тільки їх соціальний статус, а й деякі відтінки /"бідний селянин", "заможний хазяїн", "бідний панок", "багатий міданин" тощо/. Частіше всього головними дійовими особами цих драм виступають люди бідні, але непокірні. Вони починають осмислювати навколишнє життя, шукати не тільки винуватців своєї скрути, а й пробують знайти виходи з неї. То серед акторів /"Беспочвенники"/ знаходиться захисник справедливості, то якийсь грамотний селянин чи інтелігент стає на захист бідного селянина, то самі селяни згуртувавшись дають відповідь зарозумілому голові громади - виникають надзвичайно гострі, на перший погляд навіть трагічні ситуації. А все розв'язується на морально-правовому рівні: спочатку викривається аморальність та егоїстичність антигероя, потім зріє і правове осудження його дій. Приблизно така сюжетна схема притаманна практично всім названим драмам даної модифікації жанру. Отже, дана варіація жанру української драми свідчить: автори й діючі особи їх творів "перебралися" в царство власності і права, де людність і інші людські цінності відходять на задній план - продаються й купуються, міняються на майно і землю.

Здавалося б, у пору особливо помітного загострення воіс суспільних протиріч і назрівання революції повинні загостритися й соціально-економічні зіткнення. Але в українських драматургів до такого типу конфліктів став пропадати інтерес - натомість стали з'являтися драми-фєєрії, драми-казки, драми-опери тощо, в яких етико-моральна та правова проблематика стала розв'язуватися і на матеріалі біблійних оказань /"На полі крові" Лєсі Українки/, і на оучасній авторам реальності /"Канон Блискавиченко" М.Кропивницького, "На новий шлях" Б.Грінченка, "Олена" та "Огненний змій" Л.Ішовської, ін./. І хоча названі автори та І.Карпенко-Карий у драмі "Гандзя" і А.Крушельницький та О.Олєсь ще бачать залежність долі людини від характеру і вирішення соціально-економічних проблем, але тепер момент розв'язання такого типу поєдинків мало цікавить і турбує навіть самих їх учасників - діючих осіб. Вони починають дивитися на світ значно ширше і доходять свідомості того, що їхня доля - це доля всього народу. І тому вони прагнуть піднятися над побутовієм, пробують розібратися в собі і в суспільстві. І все-таки ці люди далі моральних пошуків та пояснень жорстокості життя ще не йдуть. Загалом же цій групі драм характерні такі найважливіші ознаки: помітне ослаблення гостроти конфліктів; у центрі уваги стає поодинокий прогресивний, але ще геть пасивний інтелігент; твори цього типу часто залишалися художньо, а то й фактично, не завершеними, невеликими за розмірами тощо.

Так завершився процес розквіту й занепаду драм із соціально-економічними конфліктами та проблемами в центрі уваги.

Започаткований ще в першій половині і в середині ХІХ ст. варіант драми з політично-правовими поєдинками /"Сава Чапий", "Перєяславська ніч" та "Українские сцени из 1649 года" М.Костомарова/ в наступні десятиліття став розвиватися досить активно. О.Огоновський /"Гальшка Острозька", "Фєдько Острожський"/, О.Кониський /"Ольга Косачівна"/, Н.Кибальчик /"Катря Чапківна"/, Г.Якимович /"Роксолана"/ та інші в дещо романтизованому й формально класицистичному освітленні представили деякі "Історичні драми" та "Історичні трагедії".

П.Куліш /"Байда, князь Вишневецький", "Гетьман Петро Сагайдачний", "Наказний гетьман Северин Наливайко" та незакінче-

на драма "Колії"/, С.Воробкевич /"Василько Ростиславович", "Кочубей і Мазепа", "Петро Конашевич Сагайдачний"/, О.Барвінський /"Павло Полуботок, наказний гетьман України"/, К.Устиянович /"Прополк Святославович, великий князь київський", "Олег Святославович Овруцький"/ та інші, лево ідеалізуючи і романтизуючи минувщину, поставили цілий ряд гострих та актуальних проблем національного визволення свого народу.

Але всі названі твори засвідчили художньо-образний, ідейно-естетичний та методологічний еkleктицизм, несформованість суспільних критеріїв та ідеалів, часом очевидну мистецьку невправність. То ж не дивно, що все це разом дуже обурвало І.Франка, котрий виступив з різкою критикою цих творів.

Значно чіткішими виявилися позиції й погляди І.Нечуя-Левицького /"Маруся Богуславка"/, Ю.Бедьковича /"Хмельницький"/, М.Кропивницького /"Невольник"/, Олени Пчілки /"Злочинниця"/, О.Сторожанка з С.Писаревським /"Гаркуша"/, В.Самійленка /"Чураївна"/ та ін., котрі в романтичному ключі інсценізували відомі твори й події такої історії, що була зрозумілою всім без виключення, хвилювала сучасників і пробуджувала в них конкретні почуття до свого народу. До того ж, у цих творах майже завжди присутні цілі гурти представників найширших соціальних груп. Конфлікти цієї групки творів відзначаються широтою часових та просторових масштабів.

Деяк у цьому плані написані й ранні драми І.Франка: "Три князі на одиї престол", "Славої і Хрудош", "Сон князя Святослава" та "Курта". Тут автор, ослабивши романтичний максималізм виключних героїв, звертає увагу на роль маси трудового люду в історії. І все ж на цих драмах також лежить печатя переходу від романтизму до вибуривального критицизму, що зустрічається в наступній підгрупі драм – у п'єсах І.Карпенка-Карого /"Гурлява", "Чортова скала" та "Бондарівна"/, І.Франка /"Учитель", "Рябина", "Кам'яна душа"/, М.Старицького /"Крест жизни"/, Ю.Фольковича /"Керманч"/ та ін. Тут представлено все те, що відбувалося в селі по реформі 1861 р. Автори цих драм уже розуміли, що не можна розв'язати ціле розмаїття проблем ні моралізаторством, ні правничими заходами, ні найрозумнішими вчинками окремих осіб – потрібні кардинальні політичні зміни. А тому вони подивилися такий розвиток провідних конф-

ліктів творів, у якому відбивалося б усе багатство життя. Спочатку конфлікт зароджувався як драматичний поєдинок між бідняком і багатцем на соціально-економічному рівні; далі в поєдинок включалися односельчани, і він переростав у протистояння двох частин одного села чи однієї громади, а вже з громади виділявся якийсь "учитель" чи просто грамотний селянин-бурлака й очолював бідняків, захищав їх у правових та політичних інстанціях.

Іноді драми цього рівня завершувалися викриттям, а то й арештом винуватців людських страждань - "Перемудрив" Панаса Мирного /та особливо переробка цієї драми М.Старицьким - "Крути та не перекручуй"/, "Нахмарило" Б.Грінченка, "Не зрозуміли" Д.Марковича тощо. І тоді автори вдавалися до ооміювання антигероя. І поряд з гострими драматичними /а іноді й трагічними/ ситуаціями з'являлися й моменти смішні та комічні. Але такі п'єси залишалися в межах жанру драми з політико-правовим рівнем вирішення основних проблем.

Так, від історико-політичного споглядання з позицій класицистично-романтичного й власне романтичного світобачення до глибокого розуміння реалій життя йшли українські драматурги в межах однієї варіації української драми.

Особливого загострення та наближення до життя українського народу набули драми політично-правового рівня в кінці XIX і на початку XX ст. До того ж, драми Б.Грінченка "Серед бурі", "Степовий гість" та "Існі зорі"; М.Старицького "Чарівний сон"; М.Кропивницького "Перед волею"; Панаса Мирного "Спокуса"; Я.Івновської "Повернувся я з Сибіру" тощо стали відверто соціологізованими. А в таких драмах, як "Супротивні течії", "Розгардіяш" та "Скрутна доба" М.Кропивницького; "На громадській роботі" та "На новий шлях" Б.Грінченка; "Понад Дніпром" І.Карпенка-Карого; "Сумління" Г.Зіньківського і т.ін. з особливою очевидністю виявилася ще одна важлива ознака даної модифікації жанру - масовість. Тепер передових людей, підтримувть громада чи колектив робітників, наймитів тощо. Пільше того, в драмах Г.Хотковича "Дихоття", С.Черкассика "Лях" і "Повинен" та в деяких драмах Я.Івновської, Г.Кочерги, В.Винниченка й інших авторів драматичне дійство набирає форми мітингу, зборів, страйку, повстання чи демонстрації. А повідомлення про такі чи подібні події, про криваві побої чи на вули-



цях у них творах мають постійне місце.

В цілому політична модифікація досліджуваного жанру, що творилася більш ніж півстоліття, має такі основні ознаки:

По-перше, відображення процесу зросту національної та соціальної свідомості народу показано глибоко й реалістично.

По-друге, до реалістичного світобачення автори прийшли через класицистичні та романтичні пошуки, через гострокритичне заперечення, а завершили необхідністю бачити перспективу, вмінням подати надію на краще життя після згуртування.

По-третє, драмами даного варіанту жанру доведено: художнє абстрагування і гола політизація, як і сліпе "фотографування" - шляхи небезпечні й художньо безперспективні.

По-четверте, справжнє загострення драматичного й драматизму, переконливість даної гостроти підтверджується масштабістю подій та вчинків, близькістю драматичного до трагічного й трагізму революційної епохи.

Наступний етап розвитку української драми, що вкладається в основному в рамки кінця ХІХ і початку ХХ ст., має і зовсім особливе значення та специфічні ознаки.

Передовсім написанням творів даного варіанту драми займалися найпрогресивніші письменники вказаного часу: Леся Українка - "Осінь казка", "В катакомбах", "Адвокат Мартіан", "Боярина", "Айша та Мохамед", "Вавілонський полон", "Триптих", "Йоганна, жінка Хусова", "Три хвилини", "Зимова ніч на чужині", "Грішниця", "Іфігенія в Тавріді", "Лісова пісня"; І. Франко - "Ромул і Рем", "Неначе сон", "На склоні віку"; Г. Хоткевич - "Довбуш" та "Емігранти"; О. Слесь - "Вилітали орли", "Хвесько Андибер", "Тихого вечора", "По дорозі в Казку", "Трагедія серця", "Над Дніпром" та "На полонині"; Панас Мирний - "Не вгашай духу"; Л. Старицька-Черняхівська - "Са/п/фо". "Аппій Клавдій", "Милость божа", "Гетьман Дорошенко" та "Останній сніг"; А. Крушельницький - "Артистка" і "Тривога"; В. Винниченко, С. Черкаченко, В. Пачовський та інші, про драми яких мова піде трохи пізніше.

Аналіз даної групи творів показує:

По-перше, джерелами зністу цих драм слугували реальна й художня історія людства, вся його культура й духовність - драматурги вєсали її, глибоко і творчо переосмислили, знайш-

ли в них "образ і подобиє" свого часу, створили картини достойні уваги всього людства.

По-друге, більшість авторів щойно названих драм не зацікавляються на тому чи іншому аспекті життя своїх героїв - вони показують їх у всій багатогранності зв'язків з навколишнім світом, створюючи повноцінні характери й навіть образи, що для драматургії є явищем досить рідкісним.

По-третє, в абсолютній більшості даних творів відсутній навіть натяк на комічне чи смішне - в них панує глибоко свідомий і тому надзвичайно гострий і обурливо-гнівний протест проти будь-яких проявів гноблення людини людиною, проти людської слабкості, нестійкості та рабської пасивності.

По-четверте, дана модифікація драми відзначається небаченою досі різноманітністю типів людських характерів: від все-світньо відомих та навмисно вигаданих мудреців і праведників до реальних і дрібних, невідомих навіть самим собі людей; від осяяних високим духом боротьби й прометеїзму героїв до сліпих і бездуховних рабів - люди всіх часів і народів.

По-п'яте, відмінність сюжетів, проблем та форм творів; розмаїт ідей, завдань кожного окремого твору чи характеру; багатство засобів, прийомів та стилів - все досить помітно підкорено двом основним завданням: відтворити рух і дух свого часу, показати світ як цілісну постійно еволюціонуючу єдність. Практично в кожній з названих драм автори надають діючим особам повне право на вибір шляху життя, способу існування.

І все ж серед творів даного типу зустрічаються й такі, де автори показують складність, неоднозначність та невизначеність часу й людських дол. В. Винниченко в драмах "Дізгармонія", "Великий Молох", "Даблі життя", "Базар", "Брехня" та "Співоці товариства"; О. Олесь /"При світлі вятри", "На свіім шлях", "Осінь"/, С. Черкаченко /"Казка старого млина", "Про що гирса шелестіла"/, В. Мачовський /"Сонце руйни"/ та інші бачили й розуміли: творча особистість, у якій грає велика уява, людина нестійких поглядів, людина слабодухи й довірливий як і люди далекоглядні надзвичайно боляче сприймають всенародну війну ідей і класів, протистояння армій. Вони втрачають орієнтири життя і навіть ґрунт під ногами, потрапляють у безвихідні ситуації, розчаровуються в усіх і в усе.

Куди тільки не тикали твори такого типу - в модернізм і в символізм, в абстракціонізм і в декаденство. Але все це - настільки реалістичні твори, наскільки часто в реальному житті зустрічаються такі типи людей. А їх завжди стає тим більше, чим страшніші катаклізми відбуваються в історії народу. Інша справа питання: чому ці твори ні під час їх написання, ні пізніше не стали популярними, не ставилися на сценах, не читалися "широкою громадськістю"? І тут справа, напевне, не стільки в засобах, прийомах та стилях творення ситуацій і характерів чи конфліктів /а вони в даних драмах досить складні й мало пристосовані для сценічного втілення/, скільки в песимізмі й безперспективності світобачення, яке ніколи й ніде не приймалося, не популяризувалося. Показувати такі перипетії життя й такі невизначені характери завжди було справою і невдячною, і небезпечною, хоча й інколи дуже потрібною, як важливе застереження, як пророкування небезпеки.

Таким чином, українська національна драма, започаткувавшись у глибинах віків і навіть тисячоліть у варіантах ігродрами, драми-обряду, драми-гуляння, драми-свята, драми-інтермедії, драми-вистави, драми-вертепу, драматичного великодняго та різдвяного дійства, драматичних церковно-релігійних декламацій, діалогів, обрядів, дійств і вистав, до другої половини ХУІІІ ст. остаточно сформувалася як надзвичайно складне й розгалужене явище театру й літератури. Різноманітність джерел виникнення /народна творчість, обрядовість, первісне народне лицедійство й справжній народний театр; церковно-релігійні форми дійств і лицедійств, а також народно-релігійні їх варіації тощо/ сприяли різноманітності й розмаїтості художніх, суспільних та естетичних якостей і цінностей української драми давнього періоду й особливо ХУІІІ ст.

Про всі більш конкретні особливості жанру української драми такого великого періоду її розвитку говорити ще рано - для цього потрібне спеціальне й багатопланове дослідження цілого комплексу проблем, однак сьогодні можна сказати: еволюція цього явища відбувалася не тільки шляхом ускладнення його змісту та форми /тут також є робота майбутнім дослідникам/, а й передусім поступу авторської свідомості й свідомої діяльності персонажів - від питань і проблем звичайного виживання

в світі природи та напівдикого суспільства, від елементарної побутової етики чи скоріш етикету і до постановки та вирішення завдань політико-філософського та ідеологічного рівнів: Саме тут процес еволюційного поступу був далеко не рівномірним — були злети й спади, заглиблення й поверхові спостереження і інше, але загальна тенденція постійного підвищення рівня свідомості більш ніж очевидна.

Особливості еволюції української драми ХІХ і початку ХХ ст. є те, що в даному процесі досить чітко проглядається акценти уваги драматургів і діючих осіб спочатку до соціально-економічних і етико-моральних проблем /перша половина й середина та початок другої половини ХІХ ст./; потім /друга половина й кінець минулого віку/ увага переноситься на питання політико-правового та національно-політичного характеру; і нарешті /кінець ХІХ та особливо початок ХХ ст./ на порі постали проблеми й завдання філософсько-ідеологічного плану. Практично кожна з названих еволюційних стадій чи варіацій жанру української драми творилися на своїх методологічних засадах. Найперші модифікації жанру творилися в наївнореалістичному ключі. Драмам і діям народних гулянь, свят, ігрищ та інше, характерне вже й іронічно та сатирично-сентиментальне забарвлення характерів та подій. Церковно-релігійні варіації жанру написані в класицистично-бароковому стилі мислення, а філософічні п'єси викладачів Києво-Могилянської академії та діалогізовані трактати Г.Сковороди, тяжіють до пошираної ще з часів античного світу канонізовано-схоластичного абстрагування.

В ХІХ й на початку ХХ ст. все нібито повторилося — і модифікація жанру й методологія їх творення. Однак тепер все не так просто — глибше й багатогранніше. Драми з соціально-економічними побинками та проблемами в центрі уваги творяться з позицій реалістично-іронічних та сентиментально-сатиричних поглядів на життя. В політично-правових драмах переважають гостросатиричні та викривально-реалістичні тенденції з глибокими соціально-психологічними дослідженнями й навіть аналізами, хоча нерідко серед цих творів зустрічаються й класицистично-романтичні погляди в минуле українського народу.

Філософсько-ідеологічна модифікація української драми кінця ХІХ — початку ХХ ст. наповнена перспективними настроями.

Нидієвий критицизм попереднього типу драми доповнюється процесом пошуку не тільки певних виходів із жахливих ситуацій, а й нових ідеалів, форм і цілей боротьби за волю нації та соціальну справедливість. В рамках саме цієї жанрової варіації драми вперше широко виявив себе той творчий напрямок, який Леся Українка називала і "новореалізмом", і "новоромантизмом".

Виокремлені раніше драми В. Винниченка, О. Олеся та інших, де показано тупикові ситуації і стани головних чи й більшості і діючих осіб навряд чи варто відносити до стилю й течії декадансу. І справа тут не в тому, що діюві особи не бачать перспективи й виходу, а в тому що автори пишуть не безпросвітні й неминучо-закономірні трагедії, а трагічні, надзвичайно складні психологічні драми: попри фізичні й духовні страждання героїв навколишній світ вірить, що він прямує до визволення - такий провідний мотив останньої групи драм.

### "Розділ 3. Еволюція трагічного і трагедії".

Елементи трагічного й трагізму, як явищ закономірно неминучих, зустрічаються уже в ігро-драмах, в окремих обрядах, виставах і дійствах, котрі мають загальний драматичний характер. Але чи не найпершим виявом трагедії як жанру були похоронні обряди - саме тоді, коли вмирала не просто якась мало відома й не багатьма шанована людина, а справжній герой народу і коли більшість людей проталася не стільки з конкретною особистістю, скільки з втіленням свого ідеалу, почала формуватися трагедія.

Таким бачиться нам початок української трагедії. Це думку досить переконливо доводять описи обрядів похорон найдавнішого часу. При цьому слід відзначити: оскільки наші предки ніколи не приносили в жертву богам істот, сама природа трагічного в свідомості наших предків принципово відрізняється від європейського розуміння її.

Трагічне і трагізм як реальна, але не реалізована можливість виявляються вперше в ігро-драмах, і в обрядових та інших типах драм. Там вони виконують надзвичайно різноманітні функції: небезпека життя й, отже, основний стимул до дії - в ігро-драмах; необов'язкова, але дуже реальна можливість страждання чи загибелі - в обрядах проведів до війська, особливо - в обряді проведів на війну; навіть у такому веселому й радіс-

ному обрядовому дійстві як весілля трагічне прибуття і як результат розлуки нареченої з родиною, і як невідомість майбутнього, і як реальна та неминуча трагедія життя з нелюбом тощо. І все ж трагічне й трагізм протягом тисячоліть так і не стало абсолютно домінуючим елементом ні в народній, ні в народно-релігійній, ні тим більше в суто релігійних обрядах і діях, навіть у церковно-шкільній драматургії.

Не опостерігається домінуюча роль трагічного і в жодній виставі суто народного походження: ні "Коза", ні "Млин" не містять у собі бодай значних елементів трагічного. Тут навіть у найгострішій драмі "Лодка", що умовно відтворює повстання і поразку Степана Разіна, трагічному і трагізмові відводяться другорядні ідейно-естетичні функції.

Вперше оправді реалістичною показана можливість трагічної загибелі людини в шкільних та церковно-шкільних п'єсах. Там герої і страждають, і гинуть фізично. Але в цих творах обов'язково, одразу після смерті героя-великомученика, починалося "переселення" його душі в рай або "воскресіння" самої людини. Цим самим знімалася будь-яка рокованість трагізму, пропадала неминучість, закономірність і тим більше остаточність поразки "немічних" трагічних сил. Навпаки, великомученик торжествував своєю остаточною, на віки дану Богом перемогою в раю.

Виятком стала тільки глибоко політизована "Трагедія, сиречь печальная повесть..." М.Козачинського, написана ним за межами України і на матеріалі історії Сербії. В ній драматург уперше показав реальну історико-соціальну трагедію цілого народу і обійшовся без "посмертної" Божої винагороди народу. Тому-то, не маючи сьогодні текстів інших трагедійних творів аж до кінця ХУІІІ ст., можна сказати: це перша і єдина повноцінна трагедія літературного походження, написана українськими драматургами до ХІХ ст.

Саме ця трагедія стала потім одним із кращих зразків для всієї російської драматургії другої половини ХУІІІ ст.

Особливу увагу привертає принципово нова, суто суспільна, міжнародна й міжнаціональна природа трагічного й трагізму, змальованих у творах жандру драми, що відобразили боротьбу українців проти польського поневолення - "Милость Госія", проти великодержавної зневаги російського царизму - "Разго-

вор Великої Росії о Малороссії" і т.ін.

Там війни, напади, пограбування, знущання й убивства людей, образи цілим народам мають своїх конкретних винуватців, а трагічне і трагізм – це вже не засоби залякування і не міотичні пропуски до раю, а реальна життєва конкретика, здатна викликати справжні глибокі співпереживання читача.

Упродовж XIX та на початку XX ст. в українській драматургії започатковано чотири типи українських трагедій: соціально-етичний, соціально-правовий, соціально-політичний та світоглядно-ідеологічний.

Першу типологічно цілісну групу трагедій склали такі твори як "Щира любов, або Милий дорожше щастя" Г.Квітки-Основ'яненка, "Ой не ходи, Грицю, та й на вечорниці" та "Ніч під Івана Купала" М.Старицького, інсценізована М.Кропивницьким Шевченкова "Титарівна", "Безталанна" І.Карпенка-Карого, "Последній крейцар" і "Чи вдуріла" І.Франка і нарешті "Лялечка" Леся Українки.

Це глибоко емоційні, часом багатослівні, але гостроконфліктні й помітно романтизовані п'єси з акцентами уваги на протиріччях між вільними бідними й вільними багатими людьми. У процесі загострення поєдинку цього типу трагедій різко й швидко розмежовуються соціальні погляди й позиції головних діючих осіб. Особливо яскраво й переконливо показують це І.Карпенко-Карий та Леся Українка. Трагічне в цих творах виконує в основному дві функції: або це – об'єкт епівчуття до особистості /герої п'єси Квітки та Кропивницького/, або це – авторське звинувачення всьому суспільному устрою /передовсім твори І.Франка/. І майже ні в одній з цих трагедій герої не борються з надзвичайними чи демонічними силами – на передньому плані пристрасті й соціальні протиріччя.

Другу модифікацію жанру складає досить невелика група п'єс, конфлікти та події яких ґрунтуються на морально-правових та соціальних перипетіях: "Не судилось" /"Панське болото"/, "Талант", інсценізація "Циганка Аза" і "Розбите серце" М.Старицького; "Доки сонце зійде, роса очі виїсть", "Страчена сила" та "Слеся" М.Кропивницького; "Наймичка" І.Карпенка-Карого; "Украдене щастя" І.Франка; "Жертви" Л.Івновської тощо. Як бачимо, до створення цього типу трагедій доклали рук і серцець

майже всі найвидатніші письменники минулого й початку ХХ ст. та й п'єси ці були дуже популярними. А це - причина й наслідок того, що герої даної групи п'єсо, на відміну від ліричних осіб попередньої модифікації трагедії, все роблять з самого початку твору вищою мірою осмислено й продумано, особливо - антигерої, винуватці трагедії і трагізму. Глибоко розуміють трагізм свого становища й герої, але звичайні надії на елементарну людську справедливість та порядність примушують їх довіряти своє життя і честь іншим, надіятися на щастя. А основним мотивом злої дії антигероя стають тепер не шляхетний гонор пана, як було раніше, а відверта жадібність, егоїстична похоть "чумазого", що вперше відчув силу свого багатства. При цьому життя з неймовірною жорстокістю й послідовністю наочує на нещасного героя одне лихо за другим - ні виходу, ні навіть надії. В цьому плані особливо показовими є трагедії І.Франка "Украдене щастя" та І.Карпенка-Карого "Наймичка", М.Старицького "Талант", інші. Героїня останньої трагедії - актриса, вищого порядку овідома особистість, але вона найтяжче переживає свою духовну трагедію. Та й тут остаточне рішення не за поглядами й позиціями героїні, не за рівнем і масштабами її впливу на людей, а за її соціальним станом. Загалом же твори цієї варіації жанру відзначилися від усіх попередніх: по-перше, свідомим вивченням авторів суто соціальних мотивів діяльності героїв і антигероїв; по-друге, характери трагічних героїв стали значно багатограннішими, переконливішими; по-третє, життєві ситуації й колізії стали реалістичнішими й різноманітнішими; по-четверте, як ніколи раніше, стали визрілими й визначеними ідейно-естетичні позиції й погляди драматургів.

Третю різновидність трагедій склали "Кремуцій Корд" М.Костомарова, "Оборона Буші", "Юрко Довбис" та "Зимовий вечір" М.Старицького, "Довбуш" К.Федьковича, "Сява Чалий" І.Карпенка-Карого, "Чайковський, або Олексій Непорич" М.Кропивницького, інші. Найзагальнішими й найважливішими ознаками цих творів є: всі вони написані про реальні історичні події; за повною зовнішньою несхожістю проосторогово-часових і суспільних координат і характеристик змісту твору проглядається до болю знайома авторам їх сучасність /і особливо - події полі-



тичного порядку/; чітка вказівка на суспільні порядки як на основне джерело трагічного й трагізму тощо.

Чимось близькі до попередніх п'єс і твори четвертої модифікації трагедії "В дому роботи", в країні неволі", "У пущі", "Оргія", "Кассандра", "На руїнах", "Одержима", "Руфін і Прісцилла" та "Камінний господар" Лесі Українки. У них також є й історичні паралелі, і духовні подібності далеких епох, і спільна проблематика й глибоке еволюційне прозріння героїв. Однак схожість тут досить поверхова. Перше, що кидається в вічі, - Леся Українка жодну з цих п'єс не назвала трагедією, а ідейно-естетичний аналіз з цих творів показав, що це справді трагедії. Потім напрошується висновок про те, що авторка трагічним вважала не фізичну загибель героя і не фізичні страждання, а втрату волі і можливість бути самим собою, втрату можливості творчо працювати й мати право на вибір, розчарування в якійсь ідеї і в носіїві цієї ідеї. Тобто, вища трагедія людини - це трагедія духу. До того ж, будь-який конфлікт твору остаточно вирішується в цих її творах аж на найвищому, світоглядно-ідеологічному шаблі людської свідомості. А це значить, що дійові особи мислять і діють тепер масштабами й координатами цілого всесвіту - філософські роздуми й пристрасні висловлювання не просто змінюють одне одного, а вростають одне в одного. Особливо цікава в цьому плані трагедія "Кассандра", де дійові особи вирішують питання методологічного порядку: що може краще послужитися людям гірка й страшна правда чи заспокоїлива брехня. І таким чином ця, особистісно-авторська варіація жанру знову виводить українську драматургію на найвищі вершини й досягнення людства в галузі творчого, образно-ролевого осягнення цілим світом, життєвим досвідом цілого людства.

"Розділ 4. Еволюція комічного і комедії". Система відомих уже нам знань про те, що жанр комедії вицленювався з загального синкретичного потоку образно-ролевих дійств у різних народів по-різному: у давньогрецькій та римській драматургії цей жанр оформувався остаточно лише в III-IV ст. до н.е., в західноєвропейській - значно пізніше, а в китайській та індійській цей процес взагалі тривав сотні, а може і тисячі років. І це не дає нам права мислити трафаретно, пов'язуючи

виникнення української комедії зі становленням цього жанру в будь-якій іншій національній чи "регіональній" літературі для театру. Навіть тоді, коли ми помітили, що в процесі переростання драматичних ситуацій, характерів та конфліктів у комічні є спільні для всіх без виключення національних діалогізованих різновидів літератури /відрив змісту комічного й комедії від релігії, очевидне зниження рівнів свідомої діяльності персонажів до соціально-побутових та морально-етичних перипетій тощо; формування жанру комедії завжди було стихійним, небажаним для властей, бо здійснювалося на найнижчих соціальних щаблях суспільства тодо.

Первіоні, суто фольклорні вияви української комедії /вистави окоморохів, так звані народні ігрища чи ігралища; деякі обряди з комедійними фіналами; перші народно-аматорські вистави комедійно-водевільного плану; окремі вертепні оцінки; сцени і вистави інтермедійного характеру, створені бурсаками і монахами-пивоїзками тощо/ - все це явища далеко неідентичні, різнопланові за всіма параметрами їх вимірів. І тільки всі вони разом можуть розглядатися як окладові частини, як "будівельний матеріал" нашої національної комедії, що був життєдайним для цього жанру аж до ХХ ст. Та ще й у нашому віці деякі краді комедіографи зверталися до цих першоджерел українського театрального сміху.

Літературно-українська комедіографія веде нібито свої початки від п'єс типу "мораліте", в яких поряд з домінуючими драматичними початками значні ролі відводилися комічним ситуаціям, характерам і навіть окремим конфліктам. Та все ж першими "писаними" й збереженими комедіями є, на сьогодні, інтермедії, про які М.Возняк, І.Франко та багато інших дослідників уже оказали все найважливіше. Ми ж у наслідок своїх спостережень і саме в світлі еволюції жанру комедії можемо додати: поперше, інтермедії - це власне не літературна варіація жанру комедії, а фольклорно-літературна, оскільки і основним матеріалом, і основними засобами відображення були в них народна творчість, народна поетика, і народно-літературний спосіб мислення; по-друге, далеко не всі інтермедії мали за ідейно-естетичну домінанту саме комічно - деякі з них були, як ми вже говорили, й драмами, і навіть мали очевидно трагедійне забарв-

лення; по-третє, в інтермедіях ставилися й розв'язувалися питання та проблеми і політично-правового та філософсько-світоглядного характеру, все це ще не мало якихось часових послідовностей, тобто, це була ще синкретична модифікація досліджуваного жанру.

І все ж серед інтермедій комедійного характеру виокремлюються кілька проблемно-тематичних груп.

Перша група інтермедій /"Інтермедія на три персони:баба, дід і чорт", шоста інтермедія з Дернівського рукопису "Жид, циган, баба, диявол" і т.ін./ - це суперечність між побутовим поведінкою конкретної людини і загальноприйнятими народно-етичними нормативами.

Друга група /перша і друга інтермедії до драми Я.Гаватовича "Трагедія, або візерунок смерті...", інтермедія до драми Г.Кониського "Воскресіння мертвих" про те, як цигани крали в корчмаря кобилу і ряд інших/ - це твори на соціально-модералізаторські теми. Тут особливо популярні проблеми незаконного і аморального присвоєння майна, землі тощо.

Третю групу складають твори з протистоянням звичаїв різних націй та класів - "Татарчук піймав німця" і їм подібні.

Четверта група відтворює політичні стосунки.

В п'ятій зустрічаємо питання філософсько-світоглядного, а то й ідеологічного рівня - інтермедія до "тріумфального акту" "Синопис...", друга інтермедія до великої драми "Властотворний образ", інші.

В середині ХУШ ст. інтермедії стали все більше схожими на пародії на те, про що йшла мова в основному творі.

Загалом же інтермедії, повторюємо, слід сьогодні ще розглядати як одну /синкретичну/ варіацію комедії.

Першими справді літературними комедіями в Україні до ХІХ ст. були тільки дві польськомовні п'єси:"Декламація" Мануїла Базилевича та "Комедія уніатів з православними" Сави Стрілецького. Та й то ці твори носять на собі очевидні відбитки інтермедійного характеру: деякі ознаки стилю мовлення, перегук тематики тощо.

Так було започатковано українську національну комедію, але оказати, що кожне з названих щойно її джерел було своєріднов, еволюційно визначеною варіацією цього жанру, на

сьогодні це не можна – нам це належить зібрати весь цей багатий матеріал, систематизувати його за змістом, рівнями свідомості, бодай умовно розмістити в часі, і тільки тоді можна буде остаточно говорити про наявність чи відсутності самостійних та оригінальних модифікацій нашої комедії до XIX ст. А для цього потрібно здійснити спеціальне дослідження.

Вкінці XVIII і в першій половині XIX ст., особливо на його початку, поки не з'явилися перші комедії нової української драматургії, українська проза й навіть поезія стали наповнюватися небаченою кількістю діалогів комедійного типу. Більшість байок були не тільки діалогізовані, а стали дуже схожими на інтермедії – "Шинка да тайна" П.Білецького-Носенка, "Твардовський" П.Гулака-Артемовського, "Пан на воє губу" І.Глібова та ін. Цим можна пояснити і те, що український водевіль першої половини XIX ст. мав принципово відмінну основу, ніж російський: "Москаль-чарівник" І.Котляревського, "Простак" В.Гоголя стали продовженням інтермедійно-анекдотичного діалогізування, а російський водевіль повів овій родовід від французьких побутово-розважальних п'єсок.

Оригінальними і в той же час близькими до інтермедії були й водевілі Г.Квітки-Основ'яненка: "Отак ти москаля одури", "Стецько", завербований, в улани" тощо. Навіть М.Костомаров у "Загадках" добрав анекдотичний епізод з панського життя.

Отже, першою варіацією української комедії в першій половині XIX ст. став суто національний водевіль інтермедійного характеру з соціально-побутовою проблематикою.

"Ясновидячая", "Турецкая шаль, или Так водится", "Мертвец-шадун" і "Званий вечер" Г.Квітки-Основ'яненка – це етично-побутові комедії антиміщанського спрямування. Це – гостра критика на дворян, що втратили навіть елементарне почуття самоповаги. Хто й кого обдурить, хто з кого більше злупить – ось основні і єдині форми копіячаних колізій. Тут беруть грім вже й за "любів". По-дріб'язковому обкрадені людські душі й кичені, але антигерої викривають зло в собі самі і прагнуть очиститись.

Та значно ширшим розкривався світ перед Г.Квітков-Основ'яненком, коли він став відображати морально-правові та соціально-політичні перепади: "Приезжий из столицы, или Сума-

тоха в уезном городе", "Дворянские выборы" і "Дворянские выборы, часть вторая". Дія набирає масштабів цілого повіту, до конфлікту підключаються великі кола дворянства й чиновництва. З'являються багатоконфліктні сюжети. І хоч боротьба йде наче за владу, насправді - за посади, які дозволяють брати великі хабарі. На цьому ж рівні діє і Шельменко - антигерой ще двох Квітчиних комедій: "Шельменко-дендик" та "Шельменко-волосний писар". Він - виходець із простолюдинів, а тому не грає на людях і не фальшивить перед самим собою. Побувавши в усіх інстанціях і послуживши на кількох посадах, цей чоловік доходить висновку: воі в державі не тільки порушують закони й деруть з людей без найменшого жалю, а й робити по-іншому просто не можуть - вся держава наскрізь корумпована й обездуховлена. Ще ширше мислив драматург у комедії "Вояжери", де люди, що зневажали й проклинали свою країну, коли виїздили до Європи, і раділи своєму провінційному кубельцю, коли, обкрадені й голодні, поверталися назад. Європа їм видалася жорстокішою, ніж Росія. Тобто, і в міжнародних стосунках автор та його персонажі побачили не складність міжнаціональної політики, а лише соціально-економічні перипетії.

Як бачимо, Г.Квітка-Основ'яненко виявився єдиним українським комедіографом першої половини ХІХ ст., котрий піднявся над побутовізмом і показав життя тодішньої України й Росії на всіх основних рівнях свідомої діяльності персонажів.

В українській літературі 60-70-х рр. ХІХ ст. нові суспільні умови на якийсь час переплутали традиційно-критичний хід думок і настроїв. А тому українські драматурги повернулися тоді до водевіля: "До мирового" Л.Глібова, "Помирилися" М.Кропивницького, "Як ковбаса та чарка, то минеться й сварка" М.Старицького та ін. Все це до одноманітності схожі водевільчики. Примітивізм мислення персонажів, їх вузькоособистісні амбіції, дрібязкові причини сварок - усе засвідчило про здрібнілість низового панства. Тобто, комедія другої половини минулого віку почалася з найнижчого, соціально-етичного рівня.

В 70-90-ті рр. українська комедія повторила свій еволюційний шлях першого півстоліття, але - бурхливо.

В 70-ті рр. М.Кропивницький /"Перекитрили, або Повились

у дурні", "Дмигун" та "Віи"/. Олена Пчілка /"Сужена, не огу-  
жена"/, О.Конииський /"Дуравель в небі", "По вусам текло, а в  
рот не попало", "Переполюх"/, І.Нечуй-Левицький /"Голодному й  
опеньки - м'ясо"/, Г.Цеглинський /"Аргонавти", "На добродійні  
цілі", "Соколики", "Торгівля жемчугами"/, С.Воробкевич /"Зо-  
лотий мопо"/, Т.Сулима /"На іменини"/ та багато інших буквалю  
но "вибухнули" цілим комедійним гроном. Вони /один поперед о  
ного й/один краще та глибше іншого/ отали досліджувати й ви-  
кривати етику й мораль такого взаємопограбування людей, яке  
в першій половині Ім і не снилося.

Повторваність тематики і житейських ситуацій, суцільна  
втрата людьми будь-яких правил етикету й принципів моралі -  
все засвідчило: суспільство активно перебудовується на бур-  
жуазний лад, міняє свій соціальний склад і статус.

Далеко не кожна з цих комедій є вершиною комедіографії,  
але загальний рівень майстерності й глибини проникнення в  
суть комічних подій і характерів зросли надзвичайно. Може са-  
ме цей мистецький злет комедіографів чи не найбільше оприяв і  
розвиткові українського професійного театру. Ще більшого роз-  
вою зазнала українська комедія впродовж 80-90-х рр., коли на  
оцену пішли потоком інценізації та переробки /М.Старицький -  
"Чорноморці", "Різдвяна ніч", "Утоплена, або Русоальчина ніч",  
"Сорочинський ярмарок" та "За двома зайцями"/ й оригінальні  
твори /"За сиротами і бог з калиткою, або ж Несподіване сватан-  
ня" М.Кропивницького; "На Кожум'яках" І.Нечуя-Левицького;  
"Порвалась нитка", "І на пронозу єсть заноза" О.Кониського;  
"Тато на заручинах" Г.Цеглинського; "Сто тисяч" І.Карпенка-  
Карого і т.ін./ . В цій групі комедій порушення принципів мор-  
алі й етикету вже майже нікого не хвилює й не дуже обурює.  
Все тепер зводиться до того, як, обійшовши чи використавши  
закон, урвати будь-що від будь-кого, обікрасти, обдурити. І  
так без кінця. Всі антигерої діють у рамках законів та права,  
а точніше - наперекір їм. І саме в цій варіації комедіографи  
досягли чи не найвищої майстерності.

Не менш успішно творилася й група комедій з політично-  
правовими посвідками: "Мартин Боруля" І.Карпенка-Карого, "По-  
хлядньому, або Коли б не турнюри, не здохались би мацапури"  
М.Старицького, "По рівнізі" М.Кропивницького, "Встреча вночі"

назначеного доводцьї" О.Стороженка, "Перемудрив" Нанаса Мирного, "Лихий день" і "Шляхта ходачкова" Г.Цеглинського.

І хоча тут дївть, на перший погляд, дещо наївні й простакуваті людці, конфлікт все ж досягає високої напруги й вирішується кожного разу тільки після втручання влади.

Більше того, названі п'єси та ще "Дячиха" В.Сулими, а також "Чумаки" І.Карпенка-Карого свідчать: змалювання стількох морально-правових та внутрішнополітичних гноювищ потрібне було, щоб викрити все суспільство. Хоча вже в цій варіації комедії намітився і деякий спад майстерності драматургів.

Іншою була доля комедії в кінці ХІХ і на початку ХХ ст.: із зародженням у суспільстві революційних сил, з появою людей, що втратили не тільки віру, а й сам сенс життя, комедія стала невпинно занепадати й скотилася від вирішення правових проблем до побуту міщанського типу - до водевілю.

Спочатку все це відбилося на таких комедіях як "Згуба" Панаса Мирного, "На зелений клин" і "Дзвін до церкви скликає, та сам у ній не буває" /"Лісова квітка"/ Л.Яновської, "Суженої конем не об'їдеш", "Суєта", "Дитейське море" І.Карпенка-Карого. В цих творах не стільки знижується рівень свідомості дївчих осіб і рівень майстерності авторів, скільки посилюються драматичні елементи. Подібний процес можна спостерігати і на комедіях "Мамаша" та "Голомозія" М.Кропивницького, "Панна-штукарка" та "Марні надії" А.Крушельницького, "Ворожит" Г.Цеглинського, "Двісті тисяч" С.Стеймацького, "Хазяїн" І.Карпенка-Карого. Тут ще більше проглядається тенденція до загострення конфлікту й надання п'єсі ознак драми. "У Гайханбея" В.Самійленка, "Зальоти соцького Мусія", "Пропавша грамота" та "Вуси" М.Кропивницького - спрощені в усіх відношеннях.

І вже зовсім помітним став занепад комедії на творах типу "Музині химери" Лесі Українки та "Четверта аксіома" Л.Яновської, де піддано добродушному кепкуванню ще й деякі "ідейки".

І останнім виявом затухання жанру комедії став масовий вихід на найсерйозніші сцени найнижчих /за рівнем свідомості-побутових/ водевільчиків типу "Дурисвітка" М.Кропивницького, "На сіножати" Л.Яновської, "Миротворці" Б.Грінченка; "Драма без горілки" В.Самійленка, до двадцяти п'єсок С.Васильченка типу "На перші гулі" тощо. Комедії витіснили гострі драми й

трагедію: людям було вже не до сміху.

#### НАЙЗАГАЛЬНІШІ ВИСНОВКИ

Бажаючи уникнути в дисертації на сьогодні вже майже традиційної плутанини між сутністю і змістом найнеобхідніших для даного дослідження категорій та понять /драматургія - як вид літератури, драма - як рід літератури; трагедія, драма і комедія/, було здійснено своє спостереження за процесом формування суті всіх основних диференційованих категорій. При цьому було встановлено: сутність кожного з названих термінів, але зупинимося на найважливіших для даної роботи.

До жанру трагедії віднесено тільки такі твори, в яких герої або й просто позитивні персонажі протиставлені настільки потужним силам зла, що страждання, фізична або духовна загибель, а отже й повна поразка позитивних сил в цілому є неминучोю, закономірною і остаточною, тобто, де справді є всі найважливіші ознаки трагедії, і за Арістотелем, і за Гегелем.

До жанру комедії віднесено тільки такі п'єси, в яких антигерої і інші негативні персонажі вже зовсім втратили свою суопільну значимість, хоча все ще чіпляючись за свої колишні позиції й положення, або роздуваючись до чогось значимого, неминуче зазнають повної й остаточної поразки, а тому видаються надзвичайно смішними, навіть бридкими.

До жанру драми віднесено всі останні твори української драматургії минулих століть, але при цьому слід сказати, що серед драм досить чітко вирізняються ще й трагічні драми /п'єси, в яких є і трагічні герої, і трагічні події та ситуації тощо, але пафос твору в цілому драматичний, перспективний і оптимістичний/ та комічні драми /п'єси, в яких присутні і комічні або й просто дуже смішні антигерої, і комічні події та ситуації тощо, але пафос твору комічний - гостродраматичний, серйозний і по-своєму тривожний/.

Знайомство зі змістом і функціями трагічного, драматичного і комічного в діалогізованих творах народного та церковно-релігійного походження до XIX ст. показало:

По-перше, в народних переписівах, іграх, обрядах, святкових дійствах та виставах суть трагічного складала тільки фізично відчутні страждання і лише можлива загибель людини в



конкретних природних та суспільних умовах, тяжке становище приречених до життя з нелюбом, у бідності, в неволі тощо. Лише оеред обрядів є сцени суто трагедійного звучання.

Зміст комічного в народних іграх, обрядах та виставах складають недоумкуватість, вчинки людей, що свідчать про помітні відхилення від норм народної моралі, закостенілість думки, хвалькуватість, зажерливість тощо.

В більшості сцен фольклорного характеру, за винятком обряду похорону, роль абсолютної домінанти виконує драматичне.

По-друге, у творах народно-релігійного походження спостерігається повне домінування драматичного.

По-третє, найлегшим виявився процес визначення суті, ознак, функцій та розвитку трагічного, драматичного і комічного в декламаційних віршах, діалогах та п'єсах церковно-шкільного походження. Хоч там було багато творів, що писалися протягом більше двоохот років /досить складні сюжети, численні образні системи тощо/, та причини переваги драматичного взагалі /окремо драматизму конфліктів, подій, характерів, умов і ситуацій усіх цих творів/ надзвичайно одноманітні - скрізь перемога добра над злом, позитивних персонажів над негативними і перемога людини над своєю "чорною", з погляду цієї групи авторів, природою, спокусливою фортуною, дияволом і т.ін. неодмінно зумовлюється, і навіть забезпечується; віров в моралізаторську догму церкви: хто постраждає на землі від будь-якої несправедливості, той одержить у потойбічному світі велику нагороду - вічне райське існування.

Чи не найважливішими відмінностями народної драматургії від шкільної є те, що в драматургії фольклорного походження еволюцій провідних конфліктів проходить практично через усі можливі рівні свідомості - від побутово-етичного до соціально-політичного, зрідка до релігійно-світоглядного, а в драматургії церковно-шкільного походження протистояння розв'язуються тільки на морально-релігійному рівні світорозуміння. І все це переконливо доводить:

по-перше, в центрі уваги церковної драматургії - досить обмежена особистість, яка мислить абстрактно і діє у відриві від реалій життя;

по-друге, у народній драматургії започаткувалася тенден-

ція переходу власне драми в комічну драму, а в шкільній – драма помітно наблизилася до трагедії.

У XIX ст. українські драматурги, починаючи з І.Котляревського, максимально наблизившись до життя народу, всебічно і переважно правильно осмислювали соціальну ситуацію в суспільстві, розуміли правові, політичні та світоглядно-ідеологічні причини протиріч, протистоянь та конфліктів між окремими людьми, групами й цілими класами, націями й народами.

Драматичне й драматизм конфліктів, характерів, подій, ситуацій та умов у більшості українських п'єс цього періоду були очевидно домінуючими, як і в попередні століття.

І драма знову виконала роль провідного жанру.

Але комічне й комедії, трагічне й трагедії зайняли тепер інше, не звичне для минулих віків /але оповна належне для реалістичного бачення світу/ місце.

Драматизм основних конфліктів будь-якого рівня відомої боротьби та діяльності авторів і персонажів п'єс повністю базується тепер на провідних міжнаціональних, міжкласових і внутрікласових, протиріччях і протистояннях.

Зміст драматичного в цілому, драматичні конфлікти, характери, події і ситуації в українській драматургії XIX – початку XX століть стали настільки різноманітними за напруженістю, що значна частина драм набуває майже трагедійного пафосу і приблизно така ж кількість їх почала наближатися в своєму ідейно-естетичному забарвленні до комедій.

Соціальні, ідейно-естетичні, кількісно-якісні і навіть часово-просторові характеристики, масштаби та ознаки драми порівняно з трагедією та комедією набагато різноманітніші, але загальна тенденція розвитку відомого протистояння позитивних і негативних сил чи персонажів – одна, спільна для всіх жанрів: поетапний перехід від соціально-економічних дій і протидій, до зіткнень людей на шляхах розв'язання проблем ідеологічного та світоглядно-філософського типу. Найвище напруження на рівні соціально-політичних протистоянь у п'єсах даного періоду опостерігається в часи революції 1905-1907 рр.

Примітно й те, що до створення п'єс, конфлікти яких будуватимуться на суперечностях і протистояннях найвищого рівня розвитку свідомості людини, бралися лише найталановитіші і най-

прогресивніші драматурги ХУІІІ, кінця ХІХ - початку ХХ ст.

Спостереження за процесом еволюції трагічного та трагедії в українській драматургії минулого й початку нинішнього віків показали, що трагічне поступово ставало не стільки наслідком спокуси фортуни й сатани чи збігу обставин або унікальності характеру героя, а передовсім результатом соціальної несправедливості. І тому саме вона є основним засобом характеристики соціально-етичного становища принижених, знедолених людей праці взагалі, основною ознакою умов їхнього життя та діяльності тощо.

І хоч трагічне виступало в ролі абсолютної ідейно-естетичної домінанти в досить небагатьох творах, проте трагізм становища героїв та й просто позитивних дійових осіб спостерігається в абсолютній більшості всіх написаних у той період п'єс. Навіть в окремих "комедіях" /як, наприклад, у "Хазяїні" І.Карпенка-Карого/ трагічне нерідко виконує досить важливу ідейно-художню роль.

Загальна тенденція в розвитку змісту трагічного така: від трагізму становища людини в природі і трагедії однієї самотньої людини в суспільстві до досягнення суспільних /насамперед соціально-побутових, але й етичних, правових, політичних та світоглядно-ідеологічних/ причин реалістичного бачення і критичного осмислення трагедій груп людей, поколінь, класів, націй і цілих народів та держав.

І кількісно, і якісно трагедії в українській драматургії ХІХ і початку ХХ ст. найменш розвинені, тобто жанр трагедії для неї найменш характерний. Проте функції трагічного і трагізму виконувть важливу роль у всій нашій драматургії.

Ідейно-естетичний погляд на процес розвитку комічного та комедії показує: в основі осмислення та виявлення драматургами комічного і комізму подій-анахронізмів, дріб'язкових характерів, деяких положень і ситуацій лежить очевидне соціально та історично виправдане іронізування цілого суспільства над окремими рисами людей - глупством, неучтвом, скупістю, прагненням будь-якою ціною "вийти в люди" тощо. Особливо часто й безпощадно українські комедіографи сміялися над життям старосвітоцьких поміщиків і мішан, над такими рисами сільських глитаїв та капіталістів, як безграмотність і без-

культурність, зажерливість і ін.

Комічне і комізм, омішне і сміх, мавчи досить відмінну сутність, форму вияву і навіть відмінну суспільну природу виникнення, в українських комедіях і комічних драмах настільки переплелися в єдиному прориві драматургів ооміяти і заперечити тодішній іонуючий світ, що їх часом важко розрізнити. І недарма авторам частенько не вдавалося дати своєму творові правильне жанрове визначення.

На початку ХХ ст. помічається ще одне соціально-політичне та ідейно-естетичне "прозріння" /чи "дозрівання"/ українських драматургів: колишні "омішні" капіталіоти-пузирі та воляка глитайня тепер оомислювалася реалістично, — як реальна суспільна сила, проти якої зі зброев комедії виступати ще не час. І тому в центрі уваги комедіографів постають явища менш помітні, але оправді комічні. А тому й жанр комедії в цілому помітно занепадає.

Багато можна говорити й про жанр драми, та обмежимося найважливішим.

Цей жанр тричі "піднімався" по "сходинках" розвитку:

Спочатку в драматичному освітленні постали питання й проблеми матеріального й духовного світу суспільства — в драматичних діалогізованих переспівах, народних іграх, обрядах, виставах і гуляннях: від елементарного виживання до найпростіших майже абсолютних філософських узагальнень.

Потім весь цей шлях, але в значно складніших формах, в помітно аботрагованіших образах і модифікаціях жанру, проходить драма церковно-шкільного походження, в якій акценти робляться передовсім на моралі.

І нарешті протягом ХІХ та початку ХХ от. українська драма, розпочавшись із соціально-побутової варіації жанру, завершила свій розвиток на найвищому, світоглядно-ідеологічному рівні, досягла найвищого художнього втілення.

Тут знайшли достатньо широке освітлення й вирішення проблеми всіх без виключення рівнів людської свідомості. Проте на цьому етапі розвитку драми в центрі уваги стали звичай різних верств суспільства та їх соціально-правова основа.

Система основних жанрів в українській драматургії минулих століть у кожний окремий відтинок часу окладна.

Очевидними стали і такі факти:

по-перше, українська національна драматургія, хоч і зазнавала певних впливів із Заходу, пройшла свій, суто національний шлях виникнення, становлення і розвитку;

по-друге, на цьому шляху вона здобула свій неповторний характер і свої національні традиції та форми;

по-третьє, в процесі розвитку нашої драматургії в ній закладено не тільки притаманні українцям поняття про трагічне, драматичне та комічне в житті людини і суспільства, а й загальнолюдські критерії їх визначення;

по-четверте, художньо-ролеві втілення дум і діянь людей на найвищих рівнях свідомості взагалі досягли, наприклад, у п'єсах Лесі Українки /та інших її сучасників/ такої висоти й масштабності мислення та художньої майстерності, що українці повинні пишатися всім цим перед цілим світом, а не ставати в позу ображених братами й долею провінціалів - не принижувати самих себе.

Основні положення дисертації відбиті в таких публікаціях:

1. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів: Навч. посібник.- К.: Вища школа, 1991.- 200 с.
2. Драма як основний стан людини і суспільства //Українська мова і література в школі.- 1987.- № 4.- С. 3-10.
3. З кого й чого сміємося //Українська мова і література в школі.- 1990.- № 7.- С. 65-72.
4. Естетична і жанрова характеристика української драматургії критичного реалізму //Творчий метод і естетичні категорії.- Дніпропетровськ: 1986.- С. 36-43.
5. До вивчення понять рід, вид і жанр літератури //Українська мова і література в школі.- 1985.- № 10.- С. 3-7.
6. Неділько В.Я., Козлов А.В. До питання про суть категорій роду, виду і жанру літератури //Вісник Виївського університету.- 1989.- № 31.- Літературознавство. Мовознавство.- С. 3-9.
7. Всесоюзна наукова конференція про естетичні категорії в літературознавстві //Радянське літературознавство.- 1979.- № 5.- С. 76-77.
8. Еволюция общественного сознания и социализм //Общественное сознание: Анализ современных тенденций /Материалы Всесоюзной научно-практической конференции/.-1990.- С. 146-148.

9. До характеристики жанрів української драматургії 20-х років //Радянське літературознавство.- 1983.- № 4.- С. 31-36.
10. Личность учителя-филолога //Формирование личности советского учителя. /Тезисы докладов научно-практической конференции "Педвуз и проблемы современной общеобразовательной школы"/. Кривой Рог, 1990.- С.47-48.
11. Диалектико-эволюционное изучение дисциплины как путь к системе знаний студентов //Повышение качества усвоения студентами материала общественных дисциплин.-Днепропетровск.- 1984.- С. 7-12.
12. Диалектико-эволюционный подход при введении новых терминов, понятий и категорий //Пути повышения эффективности лекционных занятий по филологическим дисциплинам.- Днепропетровск.- 1984.- С. 7-16.
13. К методике определения жанра пьесы на занятиях по литературе //Методические материалы Криворожского государственного педагогического института.- Кривой Рог, 1980.- С. 186-188.
14. Складові частини національного характеру української класичної літератури і освіти.- В кн.: Українознавство і гуманізація освіти. Дніпропетровськ, вид-во ДДУ, 1993.- Ч. III.- С. 19.

