

## Ретроспекція

УДК 82:071:821.1613:82-2.09

### МОЇ УЧИТЕЛІ: ПОГЛЯД З ВІДСТАНИ ЧАСУ

**С. І. Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
кафедра української літератури; 76018, Івано-Франківськ,  
віл. Шевченка, 57; тел. +380 (342) 59-60-74; e-mail: khorob@ukr.net*

*У добірці статей зроблено спробу систематизувати аналітичні судження білоруських літературознавців про наукову творчість Івана Овксентійовича Денисюка (1924-2009) і дослідити теоретико-методологічні засади вивчення специфіки естетичного сприймання драми як роду літератури і виду мистецтва у науковій творчості Романа Теодоровича Гром'яка (1937-2012). В основу статей лягли виступи на наукових конференціях, присвячених пам'яті видатних українських учених-філологів, невтомних дослідників українського національного письменства, фольклору і літературної критики. Доведено, що задеклароване їхньою спадщиною літературознавче багатство (історико-літературне й теоретико-літературне), назавжди збережеться у вітчизняній науці про художнє слово.*

**Ключові слова:** *білоруське літературознавство, Іван Денисюк, концепція, теорія та історія драми, Роман Гром'як, естетичне сприймання п'єси і вистави.*

На життєвій дорозі кожного завше стрічаються люди, які справляють неперебутнє враження, відчутно позначаються на подальшій долі. Такими для мене стали незабутні мої учителі: професор Львівського національного університету імені Івана Франка Іван Овксентійович Денисюк і професор Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка Роман Теодорович Гром'як. Обидва – визначні вчені у галузі філологічної науки, зокрема літературознавства, обидва – доброзичливі й вимогливі у ставленні до своїх студентів, дисертантів, обидва – мали незаперечний авторитет не лише у колі науковців України, а й далеко за її межами. Принаймні у слов'янському світі їх знали, їх читали, на них покликалися ті, хто займався історією української літератури, теорією та методологією її дослідження, фольклористикою та компаративістикою.

Для мене вони завжди залишаться у пам'яті як старші побратими-наставники, в яких було чому навчитися, від яких моє покоління перейняло любов і вимогливість, принциповість і людяність, добропорядність і щедрість душі. Для мене особисто вони доклалися як мої офіційні опоненти докторської дисертації, яку я успішно захистив на початку 2000-их років. З відстані часу вони все зриміше у моїх згадках та споминах, у моїх частих зверненнях до їх праць. Тож хай ці дві невеликі студії про їх наукову творчість стануть своєрідним свідченням любові й пошанівку до них, моїх учителів.

**«НЕ ПОШЛ СЛІВ, А СЕРЦЯ ЖАР»: ФІЛОЛОГІЧНІ ОБРІ ІВАНА ДЕНИСЮКА  
(ТВОРЧІСТЬ УЧЕНОГО В РЕЦЕПЦІЇ БІЛОРУСЬКИХ ДОСЛІДНИКІВ)**

Сьогоднішня Всеукраїнська наукова конференція, що присвячена 90-річчю від дня народження незабутнього Івана Овксентійовича Денисюка\*, має за мету розглянути різні аспекти українського літературознавства і фольклористики, які постійно перебували у колі дослідницьких студій вченого. Нам же хотілося б запропонувати до цього ще й сприйняття їх закордонними, зокрема білоруськими науковцями. Адже відомо, що Іван Овксентійович присвятив літературі та фольклору цього близькосусіднього народу не одну працю, що набула наукового розголосу у Білорусії. Достатньо згадати його дослідження «Тарас Шевченко і білоруська поезія», «Беларускі рэзанатар украінскай нацыянальнай душы», «Запашні плоди зелен-саду (Білоруська радянська поезія: Антологія в двох томах), «Речник білоруського відродження», «Спрадвечнай дружбы летапіс», «Купалы слова палымянае: «Раскіданае гняздо» на украінскай сцене», «К проблеме жанровой трансформации (на материале поэмы Янки Купалы «Бандароўна») та ін. А скільки було відгуків професора Денисюка на дисертаційні праці науковців Білорусі з проблем літературознавства і фольклористики впродовж багатьох літ?! Загалом Іван Овксентійович любив і ґрунтовно знав історію білоруського письменства та фольклору, зчаста послуговуючись їхніми явищами під час вивчення того чи іншого питання з української літератури і фольклору.

Зрозуміло, що й білоруські дослідники щедро використовували у своїх працях наукові положення та висновки українського вченого, нерідко покликаючись на такі його фундаментальні роботи, як «Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.», «Дивоцвіт» (Джерела і поетика «Лісової пісні» Лесі Українки)), «Жанрові проблеми новелістики», на студії творчості класиків української літератури – Івана Франка, Василя Стефаника, Ольги Кобилянської, Марка Черемшини, Леся Мартовича, Гната Хоткевича, Володимира Винниченка та ін., а також кла-

---

\* В основу статті покладено виступ на Всеукраїнській науковій конференції, присвяченій 90-річчю з дня народження І.О. Денисюка (Львів, грудень 2014 р.)

сиків зарубіжного письменства – Адама Міцкевича, Северина Гощинського, Богдана Залеського, Владислава Реймонта (Польща), Янки Купали, Якуба Коласа, Максима Богдановича (Білорусь) та ін. Таке широке всеохопне коло наукових зацікавлень українського літературознавця, безперечно, захоплювало як старше, так і молодше покоління білоруських дослідників, приміром, Павла Охріменка, Івана Науменка, Євгена Лецьку, Дмитра Федорова та інших.

Особливо багато уваги в білоруському літературознавстві було приділено монографії Івана Овксентійовича «Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.» (1981). Тодішній директор Інституту літератури АН Білорусі академік Іван Науменко в газеті «Літаратура і мастацтва» назвав цю працю “унікальними уроками новелістичної класики”, яку український вчений запропонував не “лише своєму народу”, а й “усім слов’янським народам” і, зрозуміла річ, “народу білоруському”. То вже згодом Вячеслав Рагойша в часописі «Пальмя», немовби продовжуючи думку свого старшого колеги, напише: “Кожне історико-теоретичне дослідження тої чи іншої літератури у наш час стає набутком не лише всесоюзного, а й європейського, принаймні загальнослов’янського літературознавства, коли воно, таке дослідження, викликає цікавість не тільки об’єктом вивчення, але й широким синтетичним осмисленням явищ літератури, методологією і структурою аналізу. До праць такого типу, безумовно, належить і нова монографія українського літературознавця І.О. Денисюка. Його книга викликає шире зацікавлення ще й тим, що вона задумана як підготовча праця до створення фундаментального колективного дослідження іншого характеру: “Нагальною потребою, – пише І. Денисюк – є створення порівняльної історії східнослов’янської новелістики – оригінальної з’яви у світовій літературі”. Покликаючись на українського вченого, Вячеслава Рагойша робить логічний і мотивований висновок: “Власне у східнослов’янській або й у загальнослов’янській перспективі окреслено закономірності розвитку української новелістики у цій книзі. У ній немало аналогій з близькосусідніми літературами, зокрема, з російською, білоруською, польською, чеською та словацькою”.

Євген Лецька на сторінках часопису «Маладосць», рецензуючи нову працю Івана Овксентійовича, зауважує, що сьогодення білоруська наука про художню літературу ще недостатньо уваги приділяє розробці проблем поезики малої прози, адже українське літературознавство в особі Івана Денисюка та Василя Фащенко продуктивно, і що головне – послідовно вивчають новелістичну поезику української класичної (Іван Денисюк) та сучасної (Василь Фащенко) прози. Саме львівський вчений “ставити немало теоретичних проблем в галузі еволюції жанру, дефініції окремих компонентів жанрової системи прози. Дослідник не тільки впевнено й аргументовано відрізняє новелу, оповідання, етюд, ескіз, образок (акварель), але й незрідка подає свій опис моделі їх структури чи

найхарактерніших структурних типів – жанрових утворень (наприклад, новела акції і – як її антипод – психологічна новела з внутрішнім сюжетом; політичне оповідання; новела, близька до потоку свідомості і т.д.)”. Євген Лецка, вочевидь, знаючи інші праці Івана Овксентійовича про творців української малої прози, передусім «Жанрові проблеми новелістики» та «Проблема трансформації і розмежування жанрів малої прози», виокремлює таку суттєву рису його студії: “У монографії не тільки аналізуються цікаві модифікації жанрів малої прози, але й висвітлюється їх генеалогічні джерела, їх національна закоріненість, зумовлені цілим комплексом соціальних, психологічних та ідейно-естетичних чинників. Літературознавець далеко не спрощено вирішує складну наукову проблему – життя і жанр, життя й еволюція жанру, торкаючись проблеми традицій і новаторства, літературного процесу, взаємодії жанрів і різних мистецтв, методу і жанру і т.д.”

Відома дослідниця білоруської та української літератури Тетяна Кобржицька у «Навукових записках Акадэміі Навук Беларусі» у зв’язку з виходом монографії Івана Денисюка «Розвиток української малої прози ХІХ – початку ХХ ст.» писала: “І. Денисюк показує, що історія української новелістики, так само як і білоруської, свідчить про спроможність малої форми брати на свої плечі великий вантаж змісту. Це здебільшого захоплюючий в епоху Ренесансу жанр новели у складних соціально-політичних умовах набуває то трагічного, то наступального і викривального пафосу, він то наближається до філософічної балади, такої характерної для українського фольклору, то до медитативної акварелі. Для української класичної новелістики визначальним стала висока майстерність, яскрава різнобарвність кольористики, вартий подиву лаконізм, власне, те, що Іван Франко називав «концентрацією почуття”.

Критик Дмитро Федоров у своїй рецензії на вказану монографію українського вченого, що була видрукована в газеті «Література і мастацтва», звернув увагу на те, як Іван Овксентійович точно визначив шлях української малої прози вже тоді, коли вона досягла свого zenіту – на початку ХХ століття. Білоруський літературознавець зауважує, як вміло і доказово автор праці вибудовує свою концепцію бачення такої прози в нових умовах: “Мала проза цього часу набуває філософічності, ліризується, у ній зустрічаються такі цікаві жанрові модифікації, як музична новела, образок-акварель, множаться форми фрагментарної прози. І. Денисюк, критикуючи засилля поезії у прозі, видруковані в модерністській періодиці, водночас високо оцінює той їх структурний тип, що ставить в один типологічний ряд і «Присягу над кривавими разорами» Алоїзи Пашкевич (Цьотки). У цьому ж контексті згадуються наші Якуб Колас, Максим Богданович, Максим Гарецький, Змітрок Бядуля та інші білоруські прозаїки”.

Усі білоруські рецензенти монографії Івана Овксентійовича Денисюка «Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.», окрім інших, відзначали ще такі достоїнства. По-перше, автору монографії вдалося охопити надзвичайно великий літературний і літературознавчий матеріал. Однак не кількісна репрезентація його, а процес народження нової якості в еволюції жанру цікавить українського дослідника. У результаті для аналізу беруться ті твори, які засновуються на тривалих традиціях як українських, так і зарубіжних письменників. По-друге, такий підхід дає змогу разом із синтетичним баченням усього простору новелістики і головних її напрямів розвитку зосередитися на мікроаналізі тексту не лише на рівні ідейно-тематичному, а й у сфері поетики. Такий аналіз виконаний по-своєму оригінально, а зчаста просто блискуче. По-третє, варто підкреслити, що власне у поглядах на малу прозу в нас і досі нема однастайності. Тому запропоновані українським ученим підходи і принципи у її вивченні є надзвичайно продуктивними. По-четверте, нещодавно на форумі білоруських письменників (квітень 1984. – С.Х.) йшла розмова про необхідність вивчення сучасними письменниками досвіду класиків-новелістів. Власне таким теоретичним узагальненням досвіду класиків, викладеного живою, образною мовою, і є книга українського літературознавця. Її значення виходить за межі України. Вона, без сумніву, зацікавить дослідників й інших національних літератур – і не тільки досвідом майстерності українських новелістів, часто світового рівня, як Михайло Коцюбинський та Василь Стефаник, але й методологією узагальнення цього досвіду. Уроки української новелістичної класики підуть на користь усім літературознавцям, принаймні слов'янського світу.

Зрозуміла річ, витяги із відгуків та рецензій білоруських дослідників про Івана Овксентійовича Денисюка на його працю «Розвиток української малої прози XIX – початку XX ст.» – це ще один штрих до творчого портрета видатного українського вченого. Він по-своєму розширює уявлення, що означене у мотто конференції – «Не попів слів, а серця жар»: філологічні обрії Івана Денисюка».

### **РОМАН ГРОМ'ЯК – ТЕОРЕТИК ДРАМИ**

Українські літературознавці й театрознавці у своїх дослідженнях актуальних проблем функціонування драматургії і сценічного мистецтва часто слушно зазначають, що у вивченні драми як роду літератури національна наука ще й досі не витворила системного і цілісного підходу в аналізі її теоретичних засад, що її історико-літературні грані висвітлюються вітчизняними вченими здебільшого глибше і послідовніше, аніж теоретико-методологічні, що, зрештою, розвиток української драматургії випереджає теоретичне з'ясування її поетики. З такими твердженнями, що сягають як часів давноминутих, так і сучасних, можна

погоджуватися цілковито або й почасти, доводячи чи спростовуючи деякі висловлені аргументи.

Однак назагал такі зауваження обґрунтовані: порівняно з іншими видо-жанровими означеннями, драма як рід літератури з теоретичного боку й справді досліджується нашими науковцями недостатньо, її естетика ще не має систематизації таких вузлових ідейно-естетичних категорій, як драматична дія, конфлікт, характер, драматизм тощо, яку мають інші галузі мистецтвознавства, зокрема театрознавство. Тому кожне дослідження, здійснене в різні часи українськими авторами з проблем теорії драми, нині конче мусить бути знаним якщо й не широким колом літературознавців і майстрів сцени, то принаймні спеціалістами-дослідниками з історії української драматургії і театру.

До таких праць можна віднести невелику розвідку проф. Романа Гром'яка «Естетичне сприймання п'єси»\*, в якій своєрідно висвітлюється питання специфіки драми, підкреслюється певна їхня нерозробленість у науці про художню літературу, вказується тим самим на необхідність їхнього подальшого дослідження. Автор насамперед ґрунтовно розглядає місце і значення драми серед інших родів літератури, естетику її сприймання, її співвіднесеність із лірикою й епосом, сценічним мистецтвом, а відтак логічно переходить до з'ясування самої природи «драматичної поезії», аксіоматичні засади якої визначені ще в «Поетиці» Арістотеля, в «Лекціях з естетики» Гегеля. Він проектує класичні положення і принципи на теорію драми, актуалізуючи проблему її природи та функціонування у нових геодуховних вимірах, у нових літературно-театральних умовах, тому й, по суті, з перших сторінок акцентує увагу на тому, що, за словами німецького теоретика драми Йоганеса Бехера, нове мистецтво починається не так з нових форм, як з нової людини: творця і реципієнта.

Проф. Роман Гром'як слушно зауважує, що для драматургії як специфічного типу художнього мислення це класично унормоване теоретичне узагальнення має важливе значення, адже залежність її естетичної природи від соціоконтинууму чи вужче – від соціальної генези цілком своєрідна. Передовсім драма, як зазначає автор, – “це художнє наслідування дії за допомогою дійових осіб”, за своєю природою вона займає проміжне становище між літературою і театром. Уже в творчому процесі її своєрідність складається під впливом як авторського задуму, так і сценічної техніки, яка опосередковує образне мислення драматурга і зумовлює літературну форму драми – п'єсу. А кожен мистецький твір стає естетичною реальністю тільки в сприйнятті сприймаючого. Це положення, на переконання дослідника, має вагу методологічного прин-

---

\* В основу статті покладено виступ на Міжнародній науково-практичній конференції «Роман Гром'як у культурному і духовному просторі України (Тернопіль, березень 2017 р.)

ципу для аналізу художнього твору. Однак на практиці його поки що не завжди дотримуються. Тому виникає проблема дальшої розробки процесу сприймання драматичних творів у двох формах їх реального функціонування – як п'єси і як вистави.

При такому підході, зауважує проф. Гром'як, об'єктом вивчення є два відношення: п'єса – читач і театральна вистава – глядач. Зрозуміло, що ці два відношення взаємозумовлюються і взаємоопосередковуються: перш ніж стати виставою, п'єса читається режисером, акторами та іншими її учасниками. І навпаки – читання п'єси будь-яким читачем (учнем, учителем, рецензентом, дослідником тощо) вимагає в певній мірі розвиненої “театральної уяви”. Та це не знімає специфічності процесу естетичного сприймання п'єси і вистави. Слід відзначити, що проблему сприймання вистави як театального видовища в естетичному плані розроблено досить докладно, чого не можна сказати про сприймання п'єси, хоч у працях теоретиків драми є ряд цікавих спостережень. Отже, мета статті дослідника – систематизація побіжних зауважень про сприймання п'єси як літературної форми драми та визначення принципової відмінності читацького і глядацького сприймання.

При цьому вчений виокремлює такі положення: по-перше, суспільні суперечності, зусилля людей до подолання опору зовнішнього середовища переживаються людиною у формі внутрішньої колізії – боротьби мотивів, зіткнення інтересів, устремлінь і бажань, що, зрештою, і приводить до виникнення конфлікту між дійовими особами. По-друге, такі пізнавально-творчі процеси стали основою окремого роду художньої творчості, який спочатку зароджувався в трудовій діяльності, потім, виділяючись з неї, ставав своєрідним дійством самих трудівників (будучи підготовкою чи продовженням праці), далі його почали виконувати окремі особи чи група людей. На всіх цих етапах творча діяльність такого типу мала синкретичний характер. І тільки згодом окремі її частини виділились, ставши об'єктом індивідуальної творчості. Зокрема, в результаті діяльності драматурга, доводить теоретик, виникає п'єса певної видової окресленості (трагедія, комедія, драма). Зрозуміло, чому в такому разі суто літературна, здавалось би, творчість передбачала інші моменти (музичне оформлення, сценічне оздоблення, акторське втілення) як свої органічні складові частини, що конкретизують її в естетичну реальність.

Це, зазначає проф. Гром'як, описав, знову ж таки покликаючись на «Поетику», Арістотель, і наводить такі рядки древньогрецького філософа: “Трагедія має все, що є в епосі: вона може користуватись її віршовим розміром, крім того, немало її частку становить музика і сценічна обстановка, завдяки чому насолода відчувається з особливою яскравістю. До того ж трагедія виявляє велику вражаючу силу і при читанні, і в розвитку дії, а також тому, що творча мета досягається в ній при невеликому її обсязі. Адже все зосереджене справляє краще враження, ніж

розтягнуте на довгий час”. Тут, як бачимо, стисло, в зародковій формі названі всі чинники, які, йдучи від об’єкта сприймання, зумовлюють емоційний вплив драматичного твору на того, хто сприймає. Конкретно про глядача чи читача говорити ще не доводиться, бо тут взагалі маються на увазі різні форми засвоєння драматичного твору в різних формах його реального існування. Арістотель у декількох місцях згадує про читання, про слухання і про сприймання з кону. У своїй «Поетиці» він акцентує увагу на літературній частині драматичного твору, побіжно згадуючи інші його частини (“музична композиція є найважливіша окраса трагедії, а сценічна обстановка, хоч і захоплює душу, але зовсім не належить до нашого мистецтва”).

З Арістотелевих спостережень проф. Гром’як цілком логічно виділяє принципові положення: 1) всі структурні елементи чи то п’єси, чи театральної вистави (на змістовному і на формальному рівнях) розглядаються у функціональному відношенні до сприймаючого з огляду на те, як вони сприяють катарсису; 2) береться до уваги суспільна природа того, хто сприймає. Це ті визначники, в межах яких виникає певний емоційний ефект (страх, співчуття, – оскільки Арістотель говорив передусім про трагедію). Цікаво, що цей емоційний ефект став одним із основних об’єктів дослідження майже всіх наступних теорій драми. Теоретики драми звертають увагу на результат впливу і на саму причину впливу, не простежуючи процесу засвоєння п’єси, до того ж, як слушно зауважив Л.С. Виготський, “підбирають аргументи від життя і від значення людської природи, а не від художньої будови п’єси”, притому помилково залишаючи “без уваги велику кількість сцен і монологів”.

А драматичний твір, за Іваном Франком, є окремою частиною світу, зосередженою фокусом фантазії в тісних рамках і поданою ніби в мініатюрі. Через це драматична дія органічно і необхідно «розгортає» лише ті умови, які найкраще пояснюють спонукальні мотиви вчинків і почуттів. Вихідна ситуація будь-якої п’єси передбачає дійове розгортання конфлікту і сама повністю вбирається в дію. Цим визначається специфіка драматичного сюжету, який відрізняється від сюжету епічного твору насамперед тим, що вбирає в себе тільки ті обставини, які можуть і повинні бути реалізовані в дії або через дію, як свого часу писав Лесь Курбас.

“П’єса – драма, комедія – найважча форма літератури, – говорив класик, – важка тому, що п’єса потребує, щоб кожна діюча в ній одиниця характеризувалась і словом, і ділом самосильно, без підказувань з боку автора... Дійові особи п’єси створюються виключно і тільки їхніми словами, тобто чисто розмовною мовою, а не описово”. Той же Лесь Курбас узагальнював: “Драматична поезія – неповна без сценічного мистецтва; щоб зрозуміти цілком особу, мало знати, як вона діє, говорить, відчуває, – треба бачити і чути, як вона діє, говорить, відчуває”. Микола Куліш вважав, що багато ролей його п’єс могли б бути цілком зрозумілі



тільки тоді, коли б їх прочитав він. Курбас і Куліш наголошують: “зрозуміти цілком”. Це означає – не тільки зрозуміти через читання тексту, але й осягнути загальний смисл у чуттєвому сприйманні, яке охоплює і дію, і жести, й інтонацію у відношенні до цілого сценічного ансамблю (бачити і чути, за Курбасом, – стосується вже вистави).

Отже, істотна відмінність у сприйманні п'єси і вистави ґрунтується на характері чуттєвості та її динаміці, робить повністю мотивований висновок професор Гром'як. І далі акцентує на реакції реципієнта вистави. Її глядач сприймає в точному розумінні цього слова; безпосередньо і симультанно в його свідомості зорові та слухові враження творять цілісний осмислений, емоційно забарвлений образ певної мізансцени, картини тощо. Світлові, колористичні, звукові ефекти, предметне середовище, жест, міміка актора – це фоніві подразники, що надають словесному сигналові чуттєвої конкретності, підсилюють його емоційне звучання, служать механізмом зосередження уваги. Багатогранне чуттєве сприйняття містить у собі велике інформаційне навантаження, а фраза, будучи ситуативною, інтерпретаційно розчленованою актором, легше засвоюється глядачем, оскільки актор і постановники взяли на себе чималу долю пізнавального процесу.

У самостійному читанні перед читачем об'єктивно виступає тільки текст репліки і ремарки.

Текст п'єси, як словесна система знаків, що передають психологічні стани взаємодії діяльних характерів, зазначає проф. Гром'як, просторово організований на сторінці книги, причому більш стисло, ніж текст прози (згадаймо Арістотеля). Внаслідок цього максимально зменшується можливість перебудови і розширення смислу безпосередньо сприйнятого в подальшому читанні. Однак тут головну функцію беруть на себе процеси розуміння і засвоєння писемної мови, а через неї діяльність відтворювально-творчої уяви, пише дослідник. Таким чином, чуттєва основа естетичного сприймання має вторинний характер, а цілісність образу будується з самого початку сукцесивно. У сприйманні п'єси для стеження за взаємодією доводиться тримати в уяві враження від раніше схоплених елементів (репліки, ремарки т. д.) і до них долучати враження від наступних. Сприймання взаємодії конкретизується згодом, коли прочитується вся репліка дійової особи і ремарка автора. Отже, здійснюється поступально-зворотний процес складання читацького сприйняття.

В такий спосіб неповнота драматичного твору перестає бути неповнотою сприйняття. Запобігають цьому два чинники: об'єктивно п'єса з її подвійною природою проміжного явища між словесним і театральним мистецтвом, внаслідок чого вона значною мірою насичена підтекстом. Суб'єктивно – психологічна установка читача до готовності уявити на сцені діяльних осіб, із взаємин яких естетично засвоюється ідея-пафос. Між цими двома полюсами, доводить проф. Гром'як, формується про-

цес естетичного сприймання п'єси, специфіка якого (порівняно з епічною прозою і ліричною поезією) зумовлюється подоланням суперечності між ними.

Але як би п'єса силою відтворювально-творчої уяви читача не виповнювалась під впливом специфічної театральної установки, виробленої й зафіксованої всім досвідом сучасного культурно-мистецького життя, розмислює учений, читацьке сприйняття її має свою міру чуттєвої повноти і конкретності, на що вказують як теоретики драми, так і театрознавці. Так, В. Волькенштейн писав, що “мімічний ряд... в уяві читача також присутній, але дуже невиразно і невизначено”. Із звичайним “читацьким сприйманням” порівнює перше акторське і режисерське читання В. Блавацький, вказуючи на їх близькість. Про якісний характер такої близькості можна скласти уявлення із самоспостереження К.С. Станіславського: “Після першого знайомства враження живуть у нас начебто осібними плямами, моментами, часто дуже яскравими, незабутніми, що задають тон всьому подальшому творенню”. Більше того, він вважає це явище “закономірним при переході літературного твору (п'єси) в сценічний – спектакль”.

Таким чином, читацьке сприйняття п'єси не може бути одразу повним (“кінострічкою бачень”), що проявляється, навіть незважаючи на індивідуальні типологічні властивості читацької уяви і професійну спрямованість, висновує проф. Гром'як. Узагальнивши величезний конкретний матеріал, здобутий шляхом анкетування акторів, Лесь Курбас виділив три рівні сприймання п'єси, яким відповідають три етапи роботи над складанням адекватного сприйняття: читацький образ, образ ролі, сценічний образ. Ці рівні виявляються не тільки під впливом певної спрямованості й позиції людей (то як просто читача, то як актора, то як режисера), а й в кожного сприймаючого на різних етапах проникнення в художню структуру та ідейно-естетичну сутність п'єси під вирішальним впливом мети сприймання.

Саме мета, конкретне завдання змінює і спрямованість, і активність, і механізм уяви того, хто сприймає. Якщо загальна послідовність засвоєння драматичного твору (стягнення в один вузол усіх елементів драми, осягнення їх конкретного змісту через найзагальніший контекст у широкому зіставленні одного з одним і проникнення через це співвідношення до основи твору, яка вже в процесі сприймання, окреслюючись, остаточно освітлює функціональної естетичну якість всіх ланок п'єси) залишається в усіх випадках спільною, бо зумовлена органічною цілісністю твору, то цього не можна сказати про її конкретно-чуттєву визначеність.

Читацьке сприймання, справедливо акцентує Роман Гром'як, творчо-відтворювальне (це перша і необхідна ланка будь-якого контакту з п'єсою). Акторське сприймання виростає з нього і розвивається, конкретизуючись, за законами сценічного втілення. Творчість митців сцени –

це діяльність, спрямована на дальшу конкретизацію образів, завжди значнішу, ніж це досягається при звичайному читанні п'єси. Вона напевно звучує русло, але поглиблює його і збільшує силу потоку.

Відповіді видатного і багатогранного таланту характерні і змістом, і формою. Нам здається важливим, пише дослідник, наголосити на трьох моментах: сприймання визначається твором, але разом з тим остаточно виповнюється власним досвідом, і цей процес відбувається легко, мимоволі. Та легкість, зумовлена великим досвідом актора, не характеризує повністю навіть першого знайомства з п'єсою: як тільки трапляється незвичайна форма, то обов'язкові роздуми над текстом; для виникнення зовнішньої характерності доводиться шукати матеріал скрізь, де тільки можна. Отже, маємо діалектику згадування (мимовільне) і пригадування (довільне), поповнену спеціальними пошуками матеріалу, – що в результаті дає акторське бачення, яке Лесь Курбас радив повсякчас тренувати, “поступово створюючи кінострічку ролі”.

Як бачимо, тенденції розгортання режисерського, акторського і читацького сприймання п'єси, на цьому особливо наголошує теоретик, в принципі збігаються: від загального враження, яке безпосередньо збуджується формально-змістовною структурою твору і посередньо власним, набутих раніше, досвідом, – до конкретного образу-бачення, яке вивіряється відповідно до кожного елемента твору і його суттєвої основи – ідейного спрямування.

Якісна характерність процесу сприймання п'єс, робить обґрунтований висновок проф. Гром'як, визначається під одночасним діянням двох чинників: стислого викладу драматичної дії та установки на уявлення сценічного втілення п'єси. Таку установку виробляє попередня практика культосвітнього життя, відвідування спектаклів, самодіяльних вистав, прослуховування радіо- і телепередач тощо. Все це в сучасних умовах різною мірою і в різному співвідношенні впливає на кожну людину, незалежно від віку, освіти і роду занять. Установка на виповнення літературного тексту п'єси уявленням її на сцені активізує і робить повноцінним процес сприймання, яке не руйнується від численних умовностей, що притаманні цьому родові художньої літератури. Власне, у такій складній формі протікає процес повноцінного сприймання драматичного твору. Не самі по собі повороти сюжету, не само по собі діяння персонажів заради діяння, – а все це як вираз тих відносин, в які вступають люди в житті, зацікавлює і збуджує читача, зауважує дослідник.

Певно, однією із важливих рис теоретичних розмислів праці Романа Гром'яка «Естетичне сприймання п'єси» є ідея неможливості протиставляти літературну першооснову спектаклю і саму виставу, створену на матеріалі драми. Для дослідника важливою є структурна єдність цих двох елементів театральної постановки. Звісна річ, теорія єдності драматичного твору і сцени у світовій літературно-театральній практиці не є новою, на чому, до речі, наголошує теоретик на початку своєї праці.

Зрештою, в світовій думці завжди домінуючим було уявлення про драму як рід, що знаходився на помежів'ї літератури і сцени. Вочевидь, український дослідник драматичного мистецтва, подібно до окремих положень західноєвропейських учених драматургії, прагнув з'ясувати особливості специфічної структури, породженої цим своєрідним становищем драми. Теорія двофокусної драми та естетика її сприйняття, оприявлена проф. Гром'яком, по суті, тільки перше наближення до пізнання самодостатніх структурних рис цього роду літератури і виду мистецтва. Принаймні в українському літературознавстві вона на часі.

*Стаття надійшла до редакційної колегії 14.11.2017 р.*

*Рекомендовано до друку д.ф.н., професором Гарасимом Я. І.*

## MY TEACHERS: A VIEW FROM A DISTANCE OF TIME

**S. I. Khorob**

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
Chair of Ukrainian Literature; 76018, Ivano-Frankivsk, Shevchenko St., 57;  
tel. +380 (342) 59-60-74; e-mail: khorob@ukr.net*

*In the selection of articles the attempt is made to systematise the analytical judgements of Belarusian literary scholars on the scientific creative work by Ivan Ovsentiiiovych Denysiuk (1924-2009) and to research theoretical-methodological grounds for studying specifics of the aesthetic reception of the drama as a genre of literature and a kind of art in the scientific creative work by Roman Teodorovych Hromiak (1937-2012). Speeches at scientific conferences, commemorating the outstanding Ukrainian scholars-philologists, tireless researchers of the Ukrainian national literature, folklore and literary criticism, formed a basis for the articles. It is proved that the literary scientific richness (historical-literary and theoretical-literary), declared by their heritage, will forever be preserved in the home science about the fictional word.*

**Key words:** *Belarusian literary science, Ivan Denysiuk, conception, theory and history of the drama, Roman Hromiak, aesthetic reception of the theatre play and stage performance.*