

УДК 82-2.09:325.15(=161.2)"19"

DOI: 10.31471/2304-7402-2023-18(69)-194-201

## РЕКОНСТРУКЦІЯ ЖАНРОВИХ ОЗНАК ДРАМАТИЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОЇ ДІАСПОРИ ПЕРШОЇ ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ

**Оксана Семак**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
76000, м. Івано-Франківськ, вул. Шевченка, 57;  
e-mail: [oksana.semak@pnu.edu.ua](mailto:oksana.semak@pnu.edu.ua)*

***Метою** статті є дослідження української драматургії діаспори на рівні “конфлікт-жанр”, що дає підстави говорити про причини розмаїття її жанрових форм. **Об’єктом** дослідження є драматичні твори української діаспори першої половини ХХ ст. **Методологічною** базою дослідження є культурно-історичний та герменевтичний методи, а також методи філологічного та літературознавчого аналізу. Наукова **новизна** статті полягає у комплексному і системному дослідженні взаємозв’язку системи жанрів і конфліктів, практики їх втілення драматургами діаспори, що дозволяє відтворити реальну картину літературного процесу за межами України, сприяє глибшому пізнанню як змісту, так і форми творів. Тому існує необхідність наукового аналізу системи жанрів і конфліктів драматургії діаспори як у структурі певних творів, так і на рівні загального ідейно-естетичного явища.*

*Важливим залишається питання поєднання здобутків зарубіжного літературознавства з національними традиціями та застосування відповідних дослідницьких прийомів через багатоаспектність, складність і своєрідність літературної спадщини, яка твориться на пограниччі націй і держав.*

***Практичне** значення дослідження полягає у можливості використання результатів науковцями в Україні та закордоном.*

***Ключові слова:** драматургія української діаспори першої половини ХХ ст., жанр, конфлікт.*

Важливою ланкою у процесі вивчення драматургії української діаспори є дослідження її жанрового розвитку, адже “маємо усі підстави твердити, що категорія жанру виникла, відколи виникла література, і зникне разом із нею. З часом змінюється внутрішня структура жанрів, безпосередньо втілювана у конкретних художніх творах. І хоча жанри “не вмирають”, однак і не зберігаються як готові зразки” [1, с.4].

Головними чинниками становлення жанру є “суспільно-художня потреба, життєвий матеріал, який вимагає певної форми, бо вже несе в собі її основні вузли; відштовхування у формі наслідування або запере-

чення від існуючих зразків у своїй чи іншомовних літературах; орієнтацію на певного читача і, нарешті, врахування можливостей свого таланту. Серед цих чинників можливі різні взаємовідношення. Одні їх взаємини створюють умови для повторення заданої структури, інші – призводять до видозмін жанру при збереженні його основних прикмет... Жанр функціонує у творчому процесі як конструктивний принцип на двох рівнях – інтуїтивно-підсвідомому і логічно-осмисленому” [1, с.101]. “У кожної епохи є своя власна система жанрів. Жанр – це місце зустрічі загальної поетики та фактичної історії літератури; з цієї точки зору він є предметом привілейованим, і завдяки цьому він може стати головним персонажем літературних досліджень. Новий жанр є завжди трансформацією одного чи кількох старих жанрів: через інверсію, через переміщення, через комбінування. Ніколи не було літератури без жанрів, це система, яка переживає безперервну трансформацію, і питання походження не може, в історичному плані, вийти за межі сфери самих жанрів: у часі немає “до” для жанрів. Жанри – це одиниці, які можна описати з двох різних точок зору – з точки зору емпіричного спостереження і з точки зору абстрактного аналізу. У суспільстві повторюваність певних дискурсивних властивостей набуває інституційності, а індивідуальні тексти продукуються і сприймаються відносно норми, яку становить така кодифікація. Жанр – літературний чи ні – є не чим іншим, як цією кодифікацією дискурсивних властивостей джерела літературних жанрів – і це так очевидно – у людському дискурсі” [1, с.27].

Жанрові параметри твору відіграють важливу роль у його інтерпретації. Будучи однією із провідних характеристик твору, жанр підпорядковує собі всі його творчі елементи. “Цілісність художнього твору тісно пов’язана з його жанром... Жанр, синтезуючи родові та стильові ознаки, будучи таким чином відносно сталим типом художнього твору, є ключем до досягнення взаємодії різних його аспектів” [2, с.7]. Потреба вивчення сутності жанрових змін, які мали місце у першій половині ХХ ст., виникає із усвідомлення зв’язку “між жанром художнього твору та його (твору) внутрішньою досконалістю, що у свою чергу визначає художню цілісність і ґрунтується на вичерпаності самого об’єкту” [1, с.5].

У створенні нових жанрових структур провідну роль відіграє конфлікт твору. Тому першочерговим нашим завданням стає дослідження жанрових трансформацій української драматургії під впливом конфліктів, зображених у творі, особливості конфліктних конструкцій у зв’язку з драматичними жанрами та їх співвіднесеність.

Конфлікт як основну рушійну силу драми теж розуміють по-різному. “Прикметною жанровою рисою є постановка серйозних інтелектуальних проблем, філософська насиченість, концентрація уваги на сутності відтворюваного предмету, цим обумовлюється тяжіння відповідних текстів до алегоричності, символіки, закодованості змісту” [3, с.7]. Драми цього періоду позначені внутрішнім конфліктом, “конфліктом

тонких духовних сфер, який часто залишається імпліцитним” [4, с.1]. Дія у творах “заснована на динаміці душевних порухів та роздумів, як правило не створює і не розв’язує конфліктної ситуації, а головним чином демонструє його читачеві і глядачеві як щось стабільне” [5, с.149]. Конфлікт ідей використовується драматургами у всіх жанрових тональностях: від комедії до трагедії. Феномен модернізму та особливості “нової драми” великою мірою детермінують зв’язок між жанровим визначенням та конфліктом твору у європейській драматургії.

Особливо яскраво простежується це явище у жанрі трагедії, коли “у взаємодії різних рівнів конфлікту здебільшого виявляється гостро драматична, часто трагічна неспівмірність небуденної особистості і суспільних стереотипів” [2, с.335].

Найбільш чутливим до змін явищем у драматургії постає жанр драми, який вбирає в себе широкий діапазон інновацій. Серед оригінальних варіаційних моделей драми початку ХХ ст. зустрічаємо “драму-притчу”, “драму-феєрію”, “драматичну хроніку”, “драму-алегорію”, “драму-фантазію”. Локальний конфлікт таких творів часто включає в себе алегорію, фантастичні явища, які створюють умови для художнього узагальнення. Накладання уявних подій та реальності провокує до переосмислення, алегоризації конфлікту, завдяки чому він набуває екзистенційного змісту.

У драмі О. Лугового “В листопадову ніч” з уточнюючою жанровою дефініцією – “сценічна фантазія у трьох відслонах” – конфлікт твору, який відображає боротьбу України за свою незалежність, містить фантастичні елементи [6]. Саме вони переносять історичний конфлікт в іншу площину, надають йому філософської глибини. Завдяки введенню фантастичної картини, в якій маленькому хлопцеві та дідові являються давні герої – Володимир Великий, Данило Галицький, Аскольд – встановлюється зв’язок з минулим України. Дід ладен сприйняти їх розмову як сон, що приснився під час ночівлі на могилі, та його юний поводитир підтверджує правдивість побаченого. Під впливом легендарних постатей щезають невпевненість та сумніви Діда. Він мандрує Україною та закликає до боротьби за національне визволення. Повсякчасне нагадування своєї історії, пам’ять про полеглих за її волю дає силу протистояти ворогові та організувати повстанські загони. Через гіперболізацію рис характеру Діда О.Луговий досягає увиразнення позитивного полюса конфлікту, створюючи “урочисту дистанцію” не лише між конфліктними полюсами, а й між персонажем та глядачами. Авторське визначення жанру твору як сценічної фантазії пов’язане з використанням казкової появи історичних осіб. Хоча конфлікт містить ряд елементів, які дають право вважати твір історичною драмою, фантастичні візії та гіперболізація допомагають досягнути масштабного монументального узагальнення. Завдяки цьому драма має максимальну енергію художнього узагальнення і особливу силу впливу на публіку. Очевидно, О.Луговий свідомо позбавляє художній конфлікт розв’язки, враховуючи відсутність його життєвої

розв'язки. Натомість на сцену автор виводить образ України, яка ще раз називає історичні події, що мали б зміцнити борців за незалежність своєї держави. Таким чином озвучено авторську концепцію.

Комедія П. Ванченка-Писанецького “Запорозький клад” – це комедія ситуацій, в якій драматична дія заснована на зовнішній інтризі та подійності [7]. Її екстенсивний характер полягає у швидкій зміні несподіваних гострих і динамічних сюжетних ситуацій. Конфлікт комедії має родинно-побутовий характер. В його основі – комічна подія, коли батько забороняє дочці одружитися з бідним парубком, оскільки сподівається знайти скарб, захований прадідом. Використовується принцип “дії у дії” через введення історії про прокляття власника запорозького скарбу. Рушійною силою дії стає прагнення Леська одружитися з Ганею. Зав'язка окреслює початок розгортання основного конфліктного вузла: Лесько, закоханий в дочку Буця, намагається хитрістю вирішити свої проблеми. Він пристає на умовляння писаря Фидула Агафоновича, який є справжнім комедійним типом крутія. Циганка Груня, за намовою писаря, розповідає Буцю, як заволодіти скарбом – для цього треба віддати дочку за першого, хто попросить її руки. Проте і писар стає жертвою залицання до циганки Груні. Він приносить прикраси та гроші на домовлене місце в лісі і тільки примощується неподалік від красуні, як з'являється її чоловік, забирає все і погрожує смертю писареві. Це створює додатковий комедійний ефект. Драматична дія багата на народні дотепи, замовляння, оздоблена піснями і танцями. Наприклад, сцена, в якій Буця, що закликає запорозький скарб, оточують переодягнені чортами цигани і виконують дикий чортячий танець. Пісня персонажа вводить у ситуацію, в якій формується конфлікт, дублює наступні драматичні дії. Експозиційна частина, наприклад, подає пісню парубків та дівчат про кохання Леська та пошуки старим Буцем запорозького скарбу.

Часом матеріалом для інсценізації стають прозові твори інших авторів, переробка яких на драматичні дає можливість поглибити психологічну та соціальну основу зображуваних подій. Жанр переробки не був новим для української драматургії. Його зразки зустрічалися серед драматургічної спадщини М. Кропивницького (інсценізація “Невольник” за однойменною поемою Т. Шевченка), М. Старицького (оперета “Різдвяна ніч”, п'єса “Сорочинський ярмарок”, драма “Тарас Бульба”, лібрето опери “Утоплена” за творами М. Гоголя).

Прозова повість М. Гоголя “Майська ніч” під пером Т. Устенка-Гармаша трансформувалася в однойменну п'єсу, в якій драматург поєднав комедійне та фантастично-візійне начала [8]. Комедія побудована як любовна романтична історія стосунків Левка, сина сільського голови, та сироти Галі, до якої, крім сина, сватається батько – підстаркуватий сільський голова Явтух. Ця частина твору має всі ознаки мелодрами з родинно-побутовим конфліктом. Завдяки введенню побічної лінії Пріськи та сільського писаря вдається розширити родинно-побутовий конфлікт і

надати йому соціального звучання. Сватання Зосима Петровича Предтеченського до зовиці голови – Пріські породжує специфічні стосунки між писарем та сільським головою. Мелодраматичний конфлікт отримує комедійний план, який висміює крутість та обмеженість сільської старшини. Дві найбільш напружені точки конфлікту вдається зобразити завдяки побудові комедії за принципом “п’еса у п’есі”. В уявному, як згодом виявилось, плані оповіді, що базується на віруваннях українського народу про русалок, панночка-русалка дає Левкові лист, який повинен допомогти добитися дозволу на одруження. Реальний план подає іншу версію появи листа в руці сонного Левка – його підсовує сільський писар. Розв’язка конфлікту нагадує, проте, фінал мелодрами – Явтух, відрікаючись від попередніх домагань, благословляє Левка та Галю на подружнє життя. Надання соціального звучання родинно-побутовому конфлікту вплинуло на жанрове визначення твору: мелодраматична за окремими ознаками п’еса набула ознак соціально-побутової комедії.

У першій половині ХХ ст. жанр трагедії зазнає очевидних змін через появу конфліктів двох типів. Перший із них “формується як система взаємодій, через які розкривається смисл глибинного протистояння різних сил” [3, с.13], що мають зовнішньоподієвий характер. У творах з конфліктом такого типу драматурги акцентують увагу на боротьбі України з її ворогами за власну державність у ХХ столітті та в історичній ретроспективі. Герої у такій трагедії гинуть, борючись проти національного гніту. Другий тип пов’язаний з ідейними пошуками змісту життя, аналізом проблеми людини, репрезентованої її внутрішніми параметрами, розглядом питань свободи, вини, страху. Такий драматичний твір визначається гострим, непримиреним конфліктом особистості, “що прагне максимально втілити свої творчі потенції, з об’єктивною неможливістю їх реалізації, при цьому конфлікт трагедії має глибокий філософський зміст, відзначається високою напругою психологічних переживань героя” [9, с.691], не втрачаючи своєї актуальності в політичному, соціальному та духовному планах.

Трагедія як жанр драматичного роду засновується “на дисгармонійному співвідношенні між частиною і цілим, яке стає джерелом трагедійного конфлікту, оскільки трагедійний герой, будучи втіленням одиничного, намагається видозмінити суть загального і тому стикається з непідвладними йому перешкодами. Боротьба є пошуком смислу існування чи навіть ототожнюється з ним. Тому свідомість дійових осіб стає джерелом зародження конфлікту” [6, с.5]. Конфлікт виявляється як трагедія одного персонажа, який знаходиться в опозиції до інших, до навколишнього середовища, до самого себе.

У творах Є. Карпенка (“Момот Нір”, “В долині сліз”, “Земля”) драматична інтрига відходить на задній план, стає неначе тлом для розгортання ідейних баталій, а трагедійний конфлікт має подвійну мотивацію: екзистенційний план та раціональний, який пов’язує внутрішній

конфлікт героя із зовнішньо-подієвим розвитком подій у п'єсі. У передмові до “Дійства про Юрія Премождя” Ю. Косач зазначає, що “герої цієї трагедії рухаються зовсім в іншому світі, ніж реальний. Дозвольте поетам бачити його... основне: конфлікт героя з душею, себто з долею” [10, с.319]. Глибина конфлікту, його психологізація лише сприяли актуальності в політичному плані.

Накладання ознак драми ідей на властивості жанру трагедії у творах В. Винниченка (“Пісня Ізраїля”, “Пророк”) дало читачам “викінчені зразки рідкісного жанру новочасної трагедії” [2, с.338], в якій художньо були передбачені нерозв’язані проблеми людства, що принесло ХХ ст.

У трагедії В. Винниченка “Пророк” автор демонструє цілий ряд конфліктних зіткнень, які є підґрунтям до зображення основного конфлікту. “В конфліктному зіткненні Хазяїна готелю і служника Мустафи, котрий поспішає на зустріч з пророком, лишаючи напризволяще хворого пожилця, якому вчасно не буде подана гаряча вода (“Пророк проповідує любов, а ви ради пророка робите таке зло людині”), заявляється тема дисгармонії між ідеальним і земним” [2, с.9]. “Ця тема варіюється в наступній, ще чіткіше пов’язаній з основною дією і водночас не позбавленій власної смислової самодостатності сцени, в якій Вільямс, цілком прагматичний американець, розпорядник у справах мільярдерки Кет, задля зручності останньої пропонує виселити з уже зайнятих номерів численних прихильників пророка... Відтак основна колізія за всієї чіткої означеності є ніби варіацією згаданих початкових епізодів, хай різко увиразненим, але тільки штрихом суєти суєт, панорамно поданої у вступній масовій сцені” [2, с.314]. Така манера побудови була вдалим винаходом змалювання основного конфлікту трагедії – узгодження власного індивідуального вибору із концепцією добра групи.

Психологізація драматургії дозволяє розширити рамки жанру мелодрами ХІХ ст. У класичній мелодрамі – драмі раптових гострих сценічних ситуацій, що позбавлена побутової та психологічної деталізації – простежується відверта дидактична тенденція, прямолінійний поділ героїв на позитивних та негативних, відсутність глибоких конфліктів. Використовуючи досягнення традиційної української мелодрами, драматурги вносять якісно нові властивості у її структуру через ідейно-естетичну категорію конфлікту. Жанротворчим джерелом мелодрами ХХ ст. стає дискусія персонажів, що виступає засобом розгортання та розв’язки конфлікту. Замість насиченості подіями, які вмещала мелодрама у відносно стислому проміжку часу, драматурги більше уваги приділяють розвитку характерів. Через боротьбу декількох точок зору на певне життєве явище спрямовується і динамізується дія твору, яка часто ґрунтується на “невідповідності справжньої сутності героя і маски, зовнішнього і внутрішнього, удаваного та справжнього” [3, с.121].

У мелодрамі Дмитра Гунькевича “В галицькій неволі” персонажі Гарасим Дерун та його син Грицько носять маски добропорядних грома-

дян, за якими ховають свою справжню сутність, що виявляється лише в екстремальних обставинах [12]. Гарасим Дерун убиває свою першу жінку Олену з метою привласнення її ґрунту. Його син позбавляє життя Якіма, батька Марійки, з якою хоче одружитися, компроментуючи її коханого Василя. Наявний внутрішній конфлікт робить персонажів динамічними, що не властиво жанру мелодрами з її потягом до статички. Увага з побутових обставин переноситься на психологію дійових осіб, коли глядач має можливість спостерігати за розвитком характерів не лише головних персонажів – Марійки та Василя, але й другорядних персонажів. Наприклад, мати Марійки – Настя на початку твору справляє враження негативної героїні, яка цінить в людях лише матеріальне становище і тому хоче віддати свою дочку за багатого Грицька. Після смерті чоловіка її погляди змінюються: одруження Марійки та Грицька бачиться нею як небажане. Переживає еволюцію і образ Василя: коли на початку твору герой розмірковує над власною долею, то в кінці він зіставляє свої нещастя із загальним світопорядком. Монологи Василя, Марійки, Гарасима Деруна дають глядачеві уявлення про їхні глибокі переживання, які часто детермінують розвиток конфлікту. Наявність внутрішнього конфлікту та динамічний розвиток персонажів дають підстави говорити про руйнування жанру мелодрами через зміну категорії конфлікту, оскільки “в мелодрамі, як правило, внутрішній конфлікт відсутній, а персонажі принципово статичні” [3, с.146]. Завдяки авторському включенню у сцену страти Василя” дискусії між персонажами, розв’язка внутрішнього конфлікту стає ґрунтом для художнього узагальнення головної ідеї твору.

Дослідження української драматургії діаспори на рівні “конфлікт-жанр” дає підстави говорити про розмаїття її жанрових форм, яке склалося внаслідок ускладненості історичного та соціально-побутового конфліктів, його психологізації та заглиблення у внутрішній світ героя. Нові жанрові парадигми стають результатом втілення внутрішнього конфлікту, наповнення його екзистенційним змістом. Інколи суперечливе авторське трактування внутрішнього життя персонажів вносить невідповідність між жанровою дефініцією та жанровими ознаками твору.

### *Література*

1. Тодоров Ц. Поняття літератури та інші есе. К.: Вид. дім “Києво-Могилянська академія”, 2006. 162 с.
2. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка. Сімферополь, 2001. 340 с.
3. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2006. 350 с.
4. Речка А.М. Жанрова специфіка “драми для читання”: автореф. дис... канд. філол. наук: спец. 10.01.01 “Українська література”. К., 2002. 17 с.
5. Хороб С.І. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття. Івано-Франківськ: Плай, 2002. – 413 с.

6. Луговий О. В листопадову ніч. В днях слави. Торонто, 1938. 59 с.
7. Ванченко-Писанецький Запорозьський клад. Нью-Йорк, 1919. 32 с.
8. Устенко-Гармаш Т. Майська ніч [рукопис] / Т.Устенко-Гармаш. – 28 с. – (Першотвір).
9. Літературознавчий словник-довідник [уклад. Гром'як Р.Т. та ін. ]. К.: Академія, 1997. 750 с.
10. Антологія модерної української драми: антологія / [упорядкув., ст. і прим. Л. Залеської-Онишкевич]. К. – Едмонтон – Торонто: Вид-во ТА-КСОН, 1998. 532 с.
11. Гунькевич Д. В галицькій неволі. Вінніпег: Промінь, 1932. 60 с.

## RECONSTRUCTION OF GENRE FEATURES OF DRAMATIC WORKS OF THE UKRAINIAN DIASPORA OF THE FIRST HALF OF THE 20<sup>th</sup> CENTURY

**Oksana Semak**

Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
76000, Ivano-Frankivsk, Shevchenko st., 57;  
e-mail: oksana.semak@pnu.edu.ua

*The purpose of the article is to study the Ukrainian dramaturgy of the diaspora at the "conflict-genre" level, which gives grounds to talk about the reasons for the diversity of its genre forms. The object of the study is the dramatic works of the Ukrainian diaspora of the first half of the 20th century. The methodological basis of the research is cultural-historical and hermeneutic methods, as well as methods of philological and literary analysis. The scientific novelty of the article consists in a comprehensive and systematic study of the interrelationship of the system of genres and conflicts, the practice of their embodiment by diaspora playwrights, which allows to reproduce a real picture of the literary process outside of Ukraine, contributes to a deeper knowledge of both the content and the form of the works. Therefore, there is a need for a scientific analysis of the system of conflicts and genres of diaspora dramaturgy both in the structure of certain works and at the level of a general ideological and aesthetic phenomenon.*

*The issue of combining the achievements of foreign literary studies with national traditions and the use of appropriate research techniques remains important due to the multifaceted, complex and originality of the literary heritage that is created on the borders of nations and states. The practical significance of the research lies in the possibility of using the results by scientists in Ukraine and abroad.*

**Key words:** *dramaturgy of the Ukrainian diaspora of the first half of the 20th century, genre, conflict.*