

# *Теоретичні та історико- літературні аспекти українського і зарубіжного письменства*

---

---

УДК 821.161.2-2:808.1 І.Кочерга

DOI: 10.31471/2304-7402-2024-20(74)-298-312

**ІВАН КОЧЕРГА – ТЕОРЕТИК ДРАМАТИЧНОГО МИСТЕЦТВА**

**Степан Хороб**

*Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника;  
вул. Шевченка, 57, Івано-Франківськ, 76015, Україна;  
e-mail: khorob@ukr.net*

***Мета.** У статті вперше системно досліджено погляди українського драматурга Івана Кочерги (1881–1952) на природу та специфіку драми як роду літератури і виду мистецтва. Виявлено його розуміння часопросторової організації драматичного твору, жанротворення та сюжетобудови, а також розкрито його трактування таких важливих для теорії драми ідейно-естетичних категорій, як драматична дія, драматичний конфлікт, драматизм, сценічність тощо. Доведено не лише самоцінність літературознавчих і театрознавчих роздумів Івана Кочерги, а й їхню актуальність у вивченні естетики й поетики драми в наш час. Відповідно до поставленої мети та системи завдань запропоновано такі **методологічні** підходи у їх розв'язанні: конкретно-історичний, філологічний, герменевтичний. Це дало підстави вивчити літературно-критичну спадщину українського драматурга Івана Кочерги як літературознавче явище, що сприяє з'ясуванню як на теоретичному, так і на історико-літературному рівнях важливих категорій драматургічної поетики. Наукова **новизна** дослідження полягає у всебічному осмисленні літературознавчих концепцій Івана Кочерги в світлі сучасної теорії драми. Відтак нові погляди на проблему «Кочерга – теоретик драми» мають і **практичне** значення: результати дослідження можуть використовуватися як у наукових студіях про українське дра-*

*матичне мистецтво, так і в працях про творчість письменника, що вивчається у середній та вищій школах України.*

**Ключові слова:** *І. Кочерга, теорія драми, поетика драматичного мистецтва, українська драматургія.*

Важливими у розумінні теорії та історії драми як роду літератури і виду мистецтва є міркування про цей тип літературно-художньої творчості її безпосередніх творців – драматургів. Свідомо не заглиблюючись у такі явища в драматургічно-театральних процесах минулого як в українському, так і зарубіжному письменстві, зауважимо, що цілий ряд авторів драматичних творів (приміром, Шекспір, Шиллер, Ібсен, Стріндберг, Віткевич на європейському полі чи Франко, Леся Українка, Старицька-Черняхівська, Винниченко у національному просторі) зверталися у своїй практиці до з'ясування специфіки та особливостей теоретичних аспектів драми. До цього переліку, безумовно, можна додати й ім'я українського драматурга Івана Кочерги (1881–1952), який, крім п'єс, зчаста писав літературознавчі статті, рецензії на вистави, театрознавчі огляди, виступав перед мистецькою молоддю, на пленумах і з'їздах художників слова, театральних діячів, торкаючись так чи інакше теоретичних та історико-літературних проблем розвитку як світової, так і української драматургії<sup>1</sup>.

Аналізуючи сьогодні його численні дослідження з теорії та історії драми, можна зробити висновок, що він, з одного боку, добре орієнтувався в історично складених умовах її вивчення: наявність у ній константної «родової» структури і навіть «непорушних правил» ще з часів Аристотеля й аж до ХХ століття, а з другого боку, він тонко відчував різницю між класичною і некласичною або «новою» драмою, поділ між якими відбувся на рубежі ХVІІІ століття. У своїй театральній публіцистиці, передовсім у багатьох рецензіях на спектаклі як українських, так і заїжджих сценічних колективів (здебільшого з Росії) Іван Кочерга не раз підкреслював, що спроби цілої низки тодішніх театральних груп або ж рецензентів запримитити в драматургії ХІХ–ХХ століття таку ж художню логіку, згідно з якою будувалася драма, скажімо, Середньовіччя чи епо-

---

<sup>1</sup>Більшість цих статей упродовж 30–40-х рр. видруковані на сторінках таких періодичних видань, як газети «Робітник», «Радянська Волинь», «Літературна газета», «Пролетарська правда», журнали «Молодняк», «Глобус» та ін. Виступи на форумах письменників, перед мистецькою молоддю вперше опубліковані в журналі «Радянське літературознавство» (№19 за 1957 р.). Рецензії на театральні вистави здебільшого з'являлися на сторінках «Черниговських губернських ведомостей», «Черниговського слова», «Робітник» та ін. Ці та інші матеріали повністю вперше надруковані в збірнику театральної публіцистики Івана Кочерги «Радість мистецтва». – К., 1973. – 188 с. (Упорядник – М.А. Прилуцький).

хи класицизму, неодмінно призведе до неадекватного трактування. Про це йдеться в його рецензіях на вистави за п'єсами Г. Зудермана, Л. Андреєва, А. Дюма, К. Гамсуна, О. Островського, в «Театральних думках» тощо.

На ще одну суттєву рису драматургії Іван Кочерга, здається, звертав свою увагу від самого початку своєї літературно-критичної діяльності. Мова йде про його розуміння «двоякої природи драми» як літературного й сценічного твору. У цілому ряді рецензій на вистави та п'єси (починаючи з перших десятиліть ХХ століття й завершуючи його 30–40-ми роками), а також у багатьох своїх дослідженнях та виступах – «У майстерні драматурга» (1934), «Бесіда драматурга Ів. Кочерги зі слухачами курсів молодих письменників» (1935), «Ярослав Мудрий» (Як я працював над поемою)» (1945), «Велике мистецтво малих форм» (1946), «З промови Івана Кочерги» (1948) – він повсякчас акцентує на цьому увагу. З його точки зору справжній драмі як своєрідному відхиленню від законів її подвійної природи протистоїть «п'єса для читання» (*Lesedrama*, *Buchdrama*). Чи правомірно, ставить питання Іван Кочерга, на цій основі вважати літературний текст драматичного твору не чим іншим, як «сценарієм» майбутньої вистави, а повноцінне здійснення початково заданої художньої функції лише «режисерським варіантом» («або сценічною редакцією») п'єси?

Як справедливо зауважує він, залежно від конкретної й обґрунтованої відповіді на це питання виникають два протилежні шляхи вивчення драми – «чисто» театрознавчий і «чисто» літературознавчий. Останній і передбачає можливість вивчення драматичного літературного твору як такого, поза залежністю від того або іншого варіанту його театрального втілення. Доречно зауважити, що Іван Кочерга в аналізі вистави йшов від літературної першооснови (хоча зрідка зустрічаються й такі його рецензії, котрі мають виразний театрознавчий аспект). Принагідно варто зазначити, що тенденції до «розчинення літературної драми в синтетичному мистецтві театру» йдуть ще від Вагнера і свого часу (власне, тоді, коли творив сам драматург) зустрічали доволі неоднозначну реакцію геніального українського режисера Леся Курбаса.

Відштовхуючись від цього, Іван Кочерга як глибокий знавець західноєвропейської та національної драматургії, як справжній майстер високих зразків художніх образів і форм упродовж усього свого життя осягав основні закони драми як роду літератури і виду мистецтва, намагаючись зусібіч збагнути її природу, функціонування, вираження тощо. В історії поетики і філософської естетики він (як засвідчують його спеціальні розвідки й поліаспектна публіцистика) визначав теорію драми як твору, що, по-перше, виявляє особливу модель переживання подій і долі героя читачем-глядачем. Згадаймо, що ці (чи радше такі) переживання

означаються поняттями катарсису і катастрофи (Аристотель, Шиллер, Ніцше), про які Іван Кочерга згадує неодноразово. По-друге, як знову ж таки переконливо доводять його літературознавчі погляди, він продуктивно використовував у них положення і висновки німецької філософської естетики порубіжжя XVIII–XIX століть (Гегель, Гете), що стрімко розвивалася всуціль до XX століття й увиразнювала теорію драматичної дії з її конфліктом і сюжетом. По суті, засадничо вона стала основою сучасної теорії драми. По-третє, саме у XX столітті виникла теорія драматичного слова (Потебня, Брехт). Зрозуміла річ, мова йде передусім про домінування в тій чи іншій сучасній теорії драми певних сторін художнього цілого і відповідних понять. У літературно-критичних працях і в театрознавчій публіцистиці Івана Кочерги нерідко співіснують, пересікаючись одна з одною, більшою чи меншою мірою різні підходи в його аналітичних судженнях про драму як рід літератури і вид мистецтва.

Тож висловлені ним думки про такі головні ідейно-естетичні категорії, як драматична дія, драматизм, драматичний конфлікт і характер, а також спостереження-роздуми про сюжет, жанр, композицію, внутрішню і зовнішню побудову драми та її подвійну функціональність не просто цікаві, а несуть самі собою певну літературознавчу цінність. Водночас важливими і принциповими в світлі сучасної теорії драми є його наукові судження про внутрішню структуру образу, специфіку художнього мислення драматурга в п'єсах давніх і сучасних йому авторів, що й досі зберігають свою актуальність. Власне, якщо ж синтезувати ці та інші теоретичні погляди Івана Кочерги, можна виявити і визначити його своєрідну концепцію драми – її генезу, еволюцію існування в історико-літературному і театральному процесі, в безпосередній драматургічній творчості тощо. Навіть більше, чимало його положень розвивалися й поглиблювалися саме у власних творах. Відтак небезпідставними є твердження деяких дослідників (наприклад, Наталі Кузякіної, Зінаїди Голубевої, В'ячеслава Брюховецького) про те, що теоретико-драматургічні й художні концепції Івана Кочерги у багатьох випадках не лише збігаються, а й взаємодоповнюються [16; 5; 1], розкриваючи зусібч його непроминальну постать в українській культурі першої половини XX століття.

З-поміж усіх статей Івана Кочерги про драматичне мистецтво особливо виокремлюються його «У майстерні драматурга» (1934), «Бесіда драматурга Ів. Кочерги зі слухачами курсів молодих письменників» (1935), «Моя робота над п'єсою» (1935), «Про яку «свічку» розповідає моя «пісня» (1935), «Із творчої спадщини» (1939–?), «Ярослав Мудрий» (Як я працював над поемою)» (1945), «З промови Івана Кочерги» (1948), «Драматичний елемент у творчості Т.Г. Шевченка» (1949). Тут, окрім зауважених уже особливостей драми як роду літератури і виду мистецтва Іваном Кочергою, віднаходимо і ряд нових її означень письменником.

І найперше про те, що власне подвійна, «літературно-театральна», природа драматичного твору виявляється в особливих просторово-часових умовах сприйняття подій, котрі однаковою мірою є доволі актуальними як у сценічному втіленні, так і при читанні драми («Моя робота над п'єсою», «Про яку «свічку» розповідає моя «пісня», «Ярослав Мудрий» (Як я працював над поемою)). Адже, справедливо акцентує драматург і дослідник, які б реальні чи видумані хронотопні моделі не використовували у своїй п'єсі автор, усе що відбувається у драмі (воно становить її сюжет), відбувається безпосередньо за участю читача/глядача в їх уяві, діється в теперішньому часі у формі справжнього співпереживання, діється на їх очах – «тут і зараз».

Згадаймо принагідно раніше висловлені про це міркування Ф.Шиллера з приводу теорії трагедії («Усі оповідні форми переносять теперішнє в минуле; всі драматичні роблять минуле сучасним») [4, с. 468], чи в його листуванні з Гете («Те, що епічний поет втілює свою подію як винятково закінчену, а трагічний поет цілковито співпереживаючи, видається мені абсолютно очевидним») [3, с. 274-276]. Або ж пригадаймо зауваження Гете, що впливають з цього епістолярію: «...епічний поет викладає подію, переносячи її в минуле, драматург же зображує її як здійснювану у теперішньому» [3, с. 274-276]. Звісно, у ХХ столітті, коли ці ідеї реалізовувалися як у зарубіжній, зокрема в європейській драмі, так і в п'єсах українських авторів, Іван Кочерга, припускаємо, знав про них і використовував у своїй драматургічній творчості, про що засвідчують його спроби автокоментаря до таких написаних ним творів, як «Пісня у келиху», «Свіччине весілля», «Алмазне жорно», «Майстри часу», «Ярослав Мудрий». Певна річ, у теорії драми ХХ століття зустрічалися (щоправда, як винятки) приклади того, як час дії п'єси співпадав з часом її сприйняття, прикладом чого може слугувати драма «Небезпечний поворот» Дж.Б. Прістлі [20, с. 129].

У своїх численних роздумах Іван Кочерга доводив, що специфіка драми полягає перш за все в тому, як у ній драматург вибудовує і втілює смислові межі між світами дійових осіб, з одного боку, та автором і читачем/глядачем – з іншого. Таку специфічність драми він, зокрема, надто виявляв у численних рецензіях на вистави різних театрів за п'єсами Г. Зудермана («Свято життя»), М. Гоголя («Ревізор»), В. Шекспіра («Гамлет», «Отелло»), М. Кропивницького («Вій»), М. Старицького («Циганка Аза»), І. Карпенка-Карого («Бондарівна»), І. Тогобочного («Жидівка-вихрестка») та ін. Така «подієва зустріч» свідомості героя і читача/глядача на смисловому перетині двох дійсностей об'єднує їх переживання до «найвищої точки кипіння» пристрастей, що усвідомлювалося колись і тепер в історії естетики й поезики з допомогою понять «катастрофа» і «катарсис». Іван Кочерга, не вдаючись до докладного розгляду

цих двох понять в теорії драми, здебільшого акцентує у своїх статтях і рецензіях на понятті «катастрофа», що позначається як на жанротворенні, так і на сюжетобудові драматичного твору.

Він наголошує, що загальний смисл розгортання подієвого ряду в п'єсі аж до його завершення, безумовно, народжується згідно з логікою розвитку сюжету. Хоча дія створює передумови катастрофи героя (Іван Кочерга підкреслює, що вони можуть бути і трагічними, і комічними), обумовлює необхідність її здійснення і демонструє наслідки, що випливають з неї. Власне, такий хід дій аж ніяк не самоцінний, а всуціль підпорядкований завданню підготовки і здійснення катастрофи, а, отже, й катарсису. Цікаві з цієї точки зору висловлювання Івана Кочерги про протиріччя між «вищою доцільністю», втіленою у формі трагедії, і «недоцільністю» дій героя (його «морально недосконалістю», «духовною і душевною убогістю», «односторонністю характеру» тощо).

Такі протиріччя й вирішуються катастрофою, як це зазначає драматург і дослідник у цілому ряді статей, зокрема у своїй бесіді зі слухачами курсів молодих письменників, у відвертих роздумах про написання історичної трагедії «Ярослав Мудрий», в рецензії на виставу «Отелло» та ін. наведених ним прикладах з творчої практики як зарубіжних, так й українських драматургів (І. Микитенко, О. Корнійчук). Він доводить, що коли автор п'єси (за жанром – трагедії) вибудовує зіткнення (продуктивне протиріччя) різних, нерідко прямо протилежних точок зору героя і читача/глядача, то неодмінно в такому творі спостерігаємо «перехідний момент естетичного переживання» (катарсису) з позиції героя на «вищу» – не лише емоційно-етичну, а й естетичну – точку зору.

При цьому Іван Кочерга вважає жанр трагедії надзвичайно важливою формою втілення суспільно-історичних та морально-етичних протирічч (конфліктів) у тодішніх обставинах (радянських) життя. І не тільки смерть героя визначає сутність трагічних «катастроф» та «катарсисів», а передовсім те, во ім'я чого загинув такий герой (висока благородна мета, а чи егоїстична ціль). Такий герой «неодмінно приверне до себе симпатії не лише драматурга, але й читача/глядача».

Стосовно жанру комедії (про ці формотвори найчастіше запитували Івана Кочергу молоді літератори на зустрічах з ним, або ж сам письменник висловлювався про них у численних рецензіях на п'єси та вистави тодішніх творців), катастрофа у ній менш примітна, аніж у трагедії. Адже, на його переконання, для комедії характерна відмінність внутрішньої точки зору (героя) і зовнішньої (реципієнта – читача/глядача). А це означає не що інше, як те, що читач-глядач не зосереджується на співпереживаннях: катарсис включає у себе дистанціювання, вивищення над комедійним героєм. Іншими словами, за твердження Івана Кочерги, у комедії створюється смислова межа героя та його світу.

Що ж до жанру власне драми, то драматург, аналізуючи такого типу формотворення сучасних для нього авторів, звертає увагу на межу між сценою та залом у сприйнятті та естетичному освоєнні «багатоликого життєвого матеріалу». Драма «тільки тоді завойовує увагу, коли вона йде попереду життя, б'ється на передових позиціях думки, – пише він, – інакше кажучи, коли вона не тільки змальовує життя, а й пробує його перебудувати або, в наших умовах, – освітлити той шлях, яким ця перебудова здійснюється. (...) ...драма тоді тільки може викликати зацікавлення й увагу глядача, а в першу чергу театру, коли вона підіймає ще не зачеплені, але гостро цікаві для всіх питання і проблеми» [12, с. 70]. Власне, межа між сценою і залом, що відокремлює творців сценічного дійства від глядацького його сприйняття, на думку Івана Кочерги, може бути інтерпретована як варіант завершення подій людського буття (нових, важливих, приватних чи публічних, проте цікавих для широкого загалу). Вочевидь, не випадково у його творчій спадщині питання жанротворення посідає одне із чільних місць. До речі, і в цілому ряді його рецензій та виступів цій проблемі в драматичному мистецтві він приділяє прискіпливу увагу.

Водночас чи не найбільше (послідовно і системно) знаходимо у його статтях та виступах питання просторочасової організації сюжету драматичного твору, специфічних особливостей драматичної дії і драматичного конфлікту. Час від часу, повторюючи загальновідому тезу Аристотеля, що основою (її самоцінною рисою) драми є дія, котра є й її змістом («наслідування дії») і формою («через дію, а не розповіддю») [24, с. 51-59], Іван Кочерга зазначав, що без дії нема драми, що дія – образна структура драми, що тільки через єдино-цілісну дію можна з'ясувати своєрідність драматичного наповнення п'єси і її спрямування. Іншими словами, «всі драми мусять бути дійовими», «проте не треба думати, що драматична дія визначається лише в чомусь фізичному. В Ібсена є п'єси, де самі розмови, але весь час іде напружена дія» [10, с. 49]. Наголошуючи на тому, що дія (зовнішня чи внутрішня) неодмінно має мати в собі драматизм, Іван Кочерга зауважував, що він, драматизм, проявляється лише за умови, коли в драматургічному творі спостерігається внутрішня завершеність, логічна послідовність розвитку дії, коли характери дійових осіб всіляко прагнуть «взяти гору» один над одним.

В іншому випадку це відразу ж негативно позначиться на часовому сприйнятті драми. Для доведення цих положень письменник звертається до драматургії Мольєра («Тартюф»), Шекспіра («Гамлет»), Корнійчука («Платон Кречет») та ін. і переконливо показує, як п'єса, якщо в ній драматург (свідомо чи ні) пропустив якісь необхідні ланки драматичного розвитку дії, зігнорувавши її драматизм, стає надто короткою, куцою, зрештою, незавершеною, і навпаки, вона буде видаватися надмірно роз-

тягнутою та нерівною, як тільки появляється сцени, зайві у логічній дії. По суті, одна бездіяова хвилина на сцені, пише Іван Кочерга, перетворюється для глядача у нудну вічність [7, с. 115].

Всяка дія, твердив письменник, повинна бути спрямована на подолання перешкод, бо драма, не може існувати без «напруженої боротьби», без драматичного конфлікту – «цієї найважливішої ознаки, яка визначає сутність драматургічного твору» [8, с. 101]. Однак драматичний конфлікт виникає лише тоді, зазначає письменник, коли він виражає «боротьбу двох чи навіть декількох діючих і прагнучих воль – навіть однієї волі і страсті – з оточенням, а може, й з цілим суспільством, з цілим світом нарешті (Галілей). Навіть з самим собою, це коли конфлікт – і це найсильніший, відбувається в душі самого героя (Фауст, Гамлет, Макбет)» [12, с. 70].

Драматичний конфлікт, отже, може існувати тільки за умов, коли він виражає суперечливі взаємини між людьми (або внутрішні суперечності однієї людини), що проявляються у розвитку, в дії. При цьому, як аргументовано доводить Іван Кочерга на прикладі аналізу ряду драматургічних творів («Ревізор» Гоголя, «Соло на флейті» І. Микитенка та ін.), конфлікт виступає не просто складником або моментом драматичної дії. Його дійово-конструктивна функція у згаданих п'єсах, як і загалом у драматургії, така, неодноразово підкреслює письменник, що виявляється та вияскравлюється по суті в усіх елементах драми, існує в органічному зв'язку з ними. «Штучність, вигаданість драматичних конфліктів, – говорив Іван Кочерга у своїй промові на другому з'їзді письменників України, – веде за собою і штучність у характері та поведінці персонажів. А звідси походить і немічність ідейної та художньої сили твору» [11, с. 97].

І в своїх статтях, і у виступах перед митцями сцени та літераторами, нарешті, в багатьох театральних рецензіях драматург акцентував увагу на характері драматичного конфлікту, що залежить від його конкретного життєвого змісту. А саме життя сповнене великих і гострих суперечностей – іноді трагічних, нерідко смішних, комічних чи просто драматичних. Саме в життєвому драматизмі, в реальній напрузі протиріч черпає мистецтво зміст і форму своїх творів, – писав Іван Франко [23, т. 31, с. 143], залежних од суспільних, естетичних його ідеалів та уподобань.

Справді, як зауважує Іван Кочерга, саме життя має драматичну властивість. Однак майстерний драматург зовсім не ілюструє через зіткнення характерів соціальні тенденції: «Самі по собі соціальні конфлікти, якими б не були вони гострими, не становлять змісту драми. В ній відбивається драматизм пізнання, пошуки подолання драматичних протиріч буття. Справжня драма не вирішує тієї або іншої часткової про-



блеми. В загальному підсумку мова в ній йтиме про життя і смерть, про долю людини, як, наприклад, про короля Ліра, Гарпогона чи Скупого Рицаря» [12, с. 74]. Яким би не був загострений життєвий матеріал драми, приміром, «Гамлет», «Король Лір» В. Шекспіра чи «Бідність – не порок», «У свої сани не сідай» О. Островського та ін., якою б не була малою та арена, на якій розгортається дія, скажімо, «Міщанина-шляхтича» Мольєра чи «Отелло» Шекспіра, драма завжди являє цілісну художню модель світу, що взята із точки зору можливості перетворити, перебудувати його, тобто інтерпретовану в образному ключі драматичної дії. Іншими словами, навіть найбільш особистісний конфлікт, як от Отелло та Дездемони, короля Ліра та Гамлета, завжди буде нести в собі суспільно-життєве спрямування. Згадаймо Франкові судження про короля Ліра: «нас цікавить не фамільна драма, а суспільна трагедія Ліра».

Однак, на переконання Івана Кочерги, не кожне протиріччя навколишньої дійсності (суспільне чи особисте) може стати основою розвитку драматичного конфлікту. Він вважає, «...ніколи не буде конфлікту, коли перешкоди до дії виникають з боку природи, стихії. Такі стихійні перешкоди і просто події – повінь, пожежа, буря і т. ін. можуть бути дуже цікаві в п'єсі, і здібний драматург зуміє їх добре використати...» [12, с. 74]. Це теоретичне положення письменник поглиблює аналізом твору І. Микитенка «Дівчата нашої країни», де автор «майстерно організовує цю п'єсу навколо другорядного мотиву зливи, і ця злива одразу показує обличчя всіх дійових осіб – хто кинувся, ризкуючи життям, рятувати греблю, хто вагався, хто навіть шкідником виявився – все показано переконливо» [10, с. 44].

Отож, явища природи, за Іваном Кочергою, слугують лише причиною виникнення драматичного конфлікту між персонажами, що вступають у боротьбу з ними або прагнуть пізнати їх таємниці, та аж ніяк не його основою. Драматург цілковито заперечує саму боротьбу людини з природою тому, що тут немає місця для зіткнення позицій, точок зору або протиборчих сторін, власне, того, що становить основу драматичного конфлікту.

Таке теоретичне положення Івана Кочерги при визначенні природи цієї вузлової ідейно-естетичної категорії на той час (30–40 рр. – С.Х.), коли, як зазначає дослідниця його творчості Наталя Кузякіна, «вже існували спроби всіляко зменшити коло сутичок, хактерних для п'єс з радянського життя, та звести їх до якихось типових зразків» [16, с. 161], була сміливою і принциповою. Адже вже тоді почала набирати сили т.зв. «теорія безконфліктності». Її прихильники стверджували, що оскільки в радянській дійсності нема ґрунту для антагоністичних суперечностей, то немає, отже, й підстав для гостро драматичних конфліктів, напруженої боротьби. Тому справжні життєві конфлікти, як засвідчує принаймні іс-

торія розвитку української драми цього періоду, часто залишалася поза увагою драматургів, не стаючи об'єктом їх художнього дослідження, а замість них використовувалися неглибокі, значною мірою позбавлені життєвої сутички бінарності «хорошого з кращим». Такі п'єси в ліпшому разі «перетворювалися на ілюстрації певних подій, явищ і, певна річ, не здатні були проникнути в глибинну сутність, першопричини і наслідки життєвих процесів, у характер і психіку людини» [2, с. 11].

Цінними в цьому аспекті видаються міркування Івана Кочерги про трагічний конфлікт і відповідний жанр трагедії у тодішній драматургії. Він категорично заперечував висловлювання деяких критиків і літературознавців, які твердили, що оскільки за нових соціальних умов «радянської дійсності» нема таких життєвих протиріч, котрі б вирішувалися трагічно, то, звісно, не можуть існувати й трагічні конфлікти, а, отже, і такий драматичний жанр, як трагедія. Бо вона, мовляв, неспівзвучна нашій добі, в якій письменник повинен показувати не знижено-трагічні, сумні настрої, а утверджувати лише бадьору наснагу, котра б ще більше підносила волю нового героя до боротьби [9, с. 16]. Як уже йшлося, жанр трагедії, на переконання Івана Кочерги, попри всі її різноманітні ідейні концепції впродовж віків, завжди несе в собі стійку ознаку – зображення конфліктів максимально суспільного значення (катастрофа), катарсис (очищення) глядача від зображуваних ефектів «шляхом співчуття і страху» (формула Аристотеля). Незалежно від суспільних формацій, ідеологічних й естетичних чинників, що дуже добре розумів український драматург і теоретик драматичного мистецтва.

Певно, тому при аналізі п'єси А. Прута «Мстислав Відважний» письменник виокремлював саме ці її трагічні риси, що в загальному підсумку й визначило жанр твору – трагедію [9, с. 11]; загалом трагічні конфлікти, «ось як страх смерті, безсилля розгадати загадки природи, нерозділену любов», що «були трагічними для нас», «переживатиме людина й далекого майбутнього» [12, с. 74]. Повторюємо, такі думки драматурга не лише відповідали законам драми як роду літератури, але й були посправжньому безкомпромісними, злободенними на той час – уже у ХХ столітті.

Як і принциповими були його судження про взаємозв'язок конфлікту – характеру – сюжету, категорій «настільки злютованих органічно в своїй суті, що, аналізуючи твір, важко буде сказати, якому з цих компонентів належить головна рушійна сила в механізмі п'єси» [12, с. 74]. Тому Іван Кочерга стверджує, що проблема характеру, проблема героя такою ж мірою актуальна, як і проблема конфлікту й сюжетобудування: без подій, які розвиваються, нема конфлікту, що «розчиняється в усіх елементах п'єси», а без нього – характеру дійової особи. Основними ж завданнями сюжету драматичного твору, на думку письменника, є

створення для героїв п'єси «тісних» обставин: «Драматург повинен знати, що найкращі умови, які він мусить створити для розкриття характерів своїх героїв, далеко не типові і зовсім не схожі на ті умови, в яких найкраще розвиваються і діють живі люди, живі герої», що «для героя драматичного твору треба (...) створити найбільш несприятливі умови, обмежити його в просторі, і в часі, бо лише тоді він якнайяскравіше розкриє свій характер» [10, с. 40].

На перший погляд, дещо дивними сприймаються протиставлення драматичних обставин життєвим. Однак треба пам'ятати, що для Івана Кочерги на той час поняття «типового» й «побутового», по суті, були тотожними. Типове він сприймає і розуміє як узвичаєну буденність без будь-якої динаміки, коли людина виконує певні дії статично, без напруження і боротьби. Вочевидь, у такій позиції драматурга відбилися його мистецькі уподобання, згідно з якими він «завжди був проти дегеротипності у творчості» [18, с. 24].

Власне так і робили великі драматурги минулого В. Шекспір та М. Гоголь, стверджує Іван Кочерга. На його думку, гоголівський Хлестаков не виріс би до образу типового брехуна, якби не програв капітанові в карти та не залишився без копійки грошей. Проте варто зазначити, що, часто використовуючи у своїх драмах метод «тісних» обставин, Іван Кочерга іноді припускається помилки. Як зазначають дослідники його творчості, у таких драмах, як «Ліза чекає погоди...», «Чаша», «Нічна тривога» та ін., такі обставини, такі незвичайні ситуації іноді сприймалися як штучні, бо їм заздалегідь готувалася роль тільки головної рушійної сили твору, котра ставала понад людину та її особистість [21, с. 76; 15, с. 71; 6, с. 43].

Торкаючись організації сюжету, Іван Кочерга звертав увагу молодих письменників на головний мотив, навколо якого структурується драматична дія всієї п'єси. «Відомо, що старі драматурги шукали не стільки сюжету, скільки нового, ще не зачепленого матеріалу» [10, с. 27], – говорить він, наводячи приклад з драми Мольєра «Тартюф» і Горького «На дні», де в одному випадку новизна зв'язана з характером героя, в іншому, – з новим життєвим матеріалом, що кожен по-своєму рухав сюжет.

Теоретичні положення Івана Кочерги 30–40-х рр. ХХ ст. частково відбивали як особливості розвитку тогочасного літературного і театрального процесів, так і творчу манеру самого драматурга. Тож цілком зрозуміло, що у багатьох випадках для ілюстрації своїх літературознавчих суджень він, як уже зазначалося, наводив приклади і з власних творів – «Пісня в келиху», «Свіччине весілля», «Алмазне жорно», «Майстри часу», «Ім'я», «Ярослав Мудрий», «Підеш не вернешся» та ін., що своєю чергою так чи інакше позначилися на теоретичних розробках пи-

сьменника. Хоча специфічні особливості драматургії Іван Кочерга розумів незрівнянно краще і застосовував їх у своїй творчості сміливіше, ніж це видно з його виступів перед літературною молоддю, не завжди чітких конспектів лекцій, начерків» [18, с. 27]. Як, приміром, типи художньої свідомості, що ледь окреслюються у його теоретико-літературних поглядах, а тим часом у таких драмах, як «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» чи й загалом у ранній творчості увиразнено проступають як символіко-романтичні, романтично-філософські, реалістично-символічні, про які офіційна критика колись замовчувала, зводячи їх винятково до реалізму [22, с. 24; 6, с. 6-7], та нині разом із дослідниками українського зарубіжжя ґрунтовно розробляє як специфічні форми художнього мислення Івана Кочерги [17, с. 267-296].

Безперечно, зважаючи на чималу кількість написаних драматургом у різні часи рецензій на театральні вистави, можна з упевненістю ставити питання про його погляди на взаємини драматурга і театру, актора і глядача. Бо коли між ними налагоджено контакти, то виграє від цього і п'єса, і спектакль, і глядач. «...Нікому іншому, як глядачеві, масі надається остаточне формування драматичного твору» [19, арк. 144], – зауважує Іван Кочерга. Загалом варто звернути увагу на те, як писав рецензії драматург: він по суті ніколи не робив докладного розбору вистави, а, йдучи від літературної першооснови і побаченого на сцені, як уже зауважувалося, синтезував, переосмислював це в своєрідний ідейно-естетичний висновок. І цей підсумок, цей згусток критичної думки письменника настільки аналітично-яскравий, емоційно-нашражений, що сприяє цілісному осягненню постановки, розумінню його головного образу. Очевидно, мав рацію М.Прилуцький, коли стверджував, що «ця особистість новаторського стилю Кочерги-рецензента зближує його з рідкісними критиками-есеїстами» [18, с. 21].

Певна річ, теоретико-драматургічні концепції Івана Кочерги ніколи не були статичними. З розвитком власної творчості вони еволюціонували, розширювалися, поглиблювалися. Однак не можна оминати й того факту, що деякі з них під впливом офіційного літературознавства, комуністичної ідеології зазнали й певних негативних змін, набуваючи рис далеких від справжньої поетики драми. Скажімо, десь наприкінці 40-х років, пишучи про те, що буржуазна література, на відміну від радянської, сприймає навколишню дійсність, реальні життєві протиріччя «як щось негативне, щось неминучо-вороже людині» [13, с. 37], він зазначав, що конфлікти, побудовані на таких суперечностях і протиріччях, аж ніяк «не утверджують світ і всі ідеали людства як позитивні і цілком реальні факти» [13, с. 37]. Художня драматургічно-театральна практика Заходу як минулого, так і сучасного цілковито спростовує таку думку, як й інші теоретичні тези Івана Кочерги

(«класові конфлікти», «характер радянської людини», «життєствердний оптимізм соціалізму» тощо).

Окрім того, викликають заперечення й інші теоретичні судження драматурга. Наприклад, розглядаючи побудову п'єси, він не завжди дотримується загальноновживаних положень драматургічної поетики, виходячи з власних спостережень. Це надто помітно, до речі, у тій частині конспектів лекцій, де розглядаються різні питання композиції, зосібна сюжет і фабула. Письменник тут взагалі уникає вживання терміну «композиція», підмінюючи його застарілим поняттям фабули, по суті, тотожним сюжету. Нерідко характер драматург змішує з поняттям герої та ін.

Проте визнати, що літературознавчі концепції Івана Кочерги в світлі сучасної теорії драми як роду літератури і виду мистецтва не в усьому були доскональними чи глибинними, не значить беззастережно відкинути чи повністю заперечити їх. Як справедливо зауважує Наталя Кузякіна, «теоретичні узагальнення Кочерги виростили на основі його багаторічної практики письменства, що була, як завжди, незрівнянно глибшою і ширшою за теорію» [14, с. 162-163]. Однак, додамо, і теоретичні розробки Івана Кочерги в своїй основній суті сприяли безпосередній драматургічній творчості автора (для прикладу згадаймо його неперебутні «Алмазне жорно», «Свіччине весілля», «Майстри часу», «Ярослав Мудрий»). Тому і драми письменника, і його літературно-критичні статті, наукові розвідки та численні рецензії на театральні вистави – неоціненне багатство української літератури й літературознавства не лише ХХ століття, але й наших днів.

#### *Література*

1. Брюховецький В. Іван Кочерга. Драматичні твори. К., 1980.
2. Вакулєнко Д. Т. Сучасна українська драматургія. 1945–1972. К., 1976.
3. Гете И.В. Об эпической и драматической поэзии. Гете И.В. Собр. Соч.: В 10-и т. М., 1980. Т.10.
4. Гете И.В., Шиллер Ф. Переписка: В 2-х т., Т.1. История эстетики в памятниках и документах. М., 1988.
5. Голубєва З. Уроки майстра. *Рад. літературознавство*. 1981. №10.
6. Кисельов Й. М. Майстри театральної літератури. К., 1976.
7. Кочерга И. “Праздник жизни” (Пьеса Г.Зудермана). *Радість мистецтва*. К., 1973.
8. Кочерга И. Драматический элемент в творчестве Т.Г.Шевченко. *Радість мистецтва*. К., 1973.
9. Кочерга И. “Мстислав Удалой” (Вистава Московського театру Будинку Червоної Армії). *Радість мистецтва*. К., 1973.
10. Кочерга И. Бєсїда драматурга Ів. Кочерги зі слухачами курсів молодих письменників. *Радість мистецтва*. К., 1973.

11. Кочерга І. З промови Івана Кочерги. *Радість мистецтва*. К., 1973.
12. Кочерга І. Із творчої спадщини. *Радість мистецтва*. К., 1973.
13. Кочерга І. Письменник, що стверджує світ. *Радість мистецтва*. К., 1973.
14. Кочерга І. Про яку “свічку” розповідає моя “пісня”. *Радість мистецтва*. К., 1973.
15. Кузякіна Н. Б. Нариси української драматургії: у 2-х частинах. Ч.1. К., 1963.
16. Кузякіна Н. Драматург Іван Кочерга. К., 1968
17. Ласло-Куцюк М. Ключі до театру Івана Кочерги. *Шукання форми. Нариси з української літератури ХХ століття*. Бухарест, 1980.
18. Прилуцький М. Публіцистична пристрась митця. *Радість мистецтва*. К., 1973.
19. Рукописний фонд Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, фонд 103, арк. 144.
20. Сахновський-Панкеев В. Драма. Конфлікт-композиція-сценіческая жизнь. Л., 1969.
21. Старинкевич Є. Драматургія Івана Кочерги. К., 1947.
22. Сторчак К. Творчий шлях І.Кочерги . Твори: в 3-х т. К., 1956. Т.1.
23. Франко І. Гергардт Гауптман, його життя і твори. Збір. творів: У 50-ти т. К., 1982. Т.31.
24. Хрестоматія з теорії драми. Від античних часів до початку ХІХ століття. К., 1978.

## IVAN KOCHERHA – THE THEORIST OF DRAMATIC ART

### Stepan Khorob

*Vasyl Stefanyk Precarpathian National University;  
Shevchenko St., 57, Ivano-Frankivsk, 76015, Ukraine;  
e-mail: khorob@ukr.net*

***The Aim.** The article systematically examines the views of the Ukrainian playwright Ivan Kocherha (1881–1952) on the nature and specificity of drama as a kind of literature and art form. His understanding of the time and space organization of a dramatic work, genre creation and plot structure is revealed, as well as his interpretation of such important ideological and aesthetic categories for the theory of drama as dramatic action, dramatic conflict, drama, stagecraft, etc.*

*Not only the self-worth of Ivan Kocherha's literary and theater studies has been proven, but also their **topicality** in the study of the aesthetics and poetics of drama in our time. In accordance with the set goal and system of*

---

*tasks, the following **methodological** approaches are proposed in their solution: concrete-historical, philological, hermeneutic. This gave grounds to study the literary and critical heritage of the Ukrainian playwright Ivan Kocherha as a literary phenomenon that contributes to the elucidation of important categories of dramatic poetics both at the theoretical and historical-literary levels. The **scientific novelty** of the research lies in the comprehensive understanding of Ivan Kocherha's literary concepts in the light of modern drama theory. Therefore, new views on the problem of "Kocherha as a theorist of drama" have **practical significance**: the results of the study can be used both in academic studies on Ukrainian dramatic art, and in works about the dramatist and his plays studied in secondary and higher schools of Ukraine.*

**Keywords:** *I. Kocherha, theory of drama, poetics of dramatic art, Ukrainian dramaturgy.*