

На допомогу освітянам

УДК 37.016:82-21

DOI: 10.31471/2304-7402-2026-23(84)-328-339

ДРАМА ЯК РІД ЛІТЕРАТУРИ І ВИД МИСТЕЦТВА: АКТУАЛЬНІ ПИТАННЯ ЇЇ ВИВЧЕННЯ В ШКОЛІ

Степан Хороб

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

Основна **мета** статті полягає в тому, щоб запропонувати для вивчення (у середній та вищій школах) актуальних питань теорії та історії драми як роду літератури та виду мистецтва. Звернено увагу на спорідненість і відмінність драми з іншими родами літератури – епосом та лірикою; на її особливостях функціонування та характерних рисах – дії, драматизмі, конфлікті, характері, сценічності; на способах аналізу драматичного твору. Відтак дослідження має **новизну**, зв'язану передовсім з розглядом аналітичних суджень про драму в її теоретичних та історико-літературних, а також театрознавчих аспектах, що спрямовані на поглиблене розуміння її природи та специфіки. Методологічною базою у вивченні поставленої проблеми є такі **методи**: філологічний, культурно-історичний та герменевтичний. До цього також включено теоретичні засновки з літературознавства і театрознавства. **Результати** дослідження: доведено необхідність знання особливостей драми як роду літератури і виду мистецтва у навчальній діяльності для освітньо-педагогічних працівників, а також навчальному процесі для учнів і студентів. **Практичне значення** статті поглядає в тому, що її основні положення та висновки можуть бути використані під час вивчення творів і творчості драматургів у середній і вищій школах, у дослідженнях про драматургію і театр.

Ключові слова: драма, рід літератури, дія, драматизм, конфлікт, сценічність.

Від давніх часів аж до нинішніх днів питання теорії драми як роду літератури і виду мистецтва були і є надзвичайно актуальними. Надто ж якщо спрямовувати їх у русло вивчення в шкільній або вишівській про-

грамах. І річ тут, звісно, не лише в тому, що в Україні колись і тепер їм приділяють недостатньо уваги. А передовсім у тому, що драматургія, зазнаючи постійних змін, удосконалює чи ускладнює свої закони драмопису, відмінні від інших родів літератури (епосу і лірики), повсякчас спонукає її дослідників до поглибленого вивчення закономірностей як художньої літератури, так і сценічного мистецтва. Цей живий і постійний процес оновлення та збагачення динамізує щораз актуальні проблеми теорії й історії драми як явища суто літературного і театрального. Відтак, знаючи її особливості та характерні риси творчого побутування, можна з певністю стверджувати: драму слід вивчати від її теоретичних до історико-літературних засад функціонування як у національному, так і в зарубіжному письменстві, як в українському, так і в світовому сценічному мистецтві.

І найперше, на що слід звернути увагу (учнів, студентів, учителів) – це спорідненість драми з іншими родами літератури. Адже п'єсу з оповіданням, новелою та романом об'єднує наявність у них персонажів і їх системи, а також сюжету (ланцюга подій, докладно відтворених), певним чином побудованого та реалізованого в текстовій послідовності. Власне, це якнайгісніше зближує драматичний та епічний роди літератури. А також те, що і драма, і прозовий твір завдяки цьому є більш об'єктивізованими. Натомість драма і лірика позначені більше суб'єктивними чинниками, адже у першій герой сам характеризує себе в своїх діяннях (без будь-яких підказувань з боку автора), у другій авторське «я» або ліричного героя виступає основним чинником їх самовираження. Отже, драматичний твір несе в собі як збіжні риси з епічними та ліричними творами, зберігаючи при цьому й суто свої, притаманні тільки драмі риси. І все ж, як на мене, саме драма та прозові твори мають більше подібних ознак (певно, звідси й не випадково на матеріалі романів, повістей, новел народжується інсценізація більш частіше, аніж та основі лірики).

Та все ж між п'єсою і прозою існують посутні відмінності. Ще у XIX столітті теоретики нерідко вбачали цю розбіжність у сфері співвідношень поміж волею героя і зовнішніми для нього обставинами, подіями, станом світу. Французький дослідник Жан Поль тоді писав: «В драмі царює людина, накликаючи на свою голову блискавку, в епосі – світ і людський рід» [1, с. 238]. Гегель у своїй знаменитій «Естетиці» вважав, що «в драмі відпадає стан світу, зображений в епосі зі всією повнотою», й оприявлення його приходить «не із зовнішніх обставин, а з внутрішньої волі та характеру, отримуючи драматичне значення лише у співвіднесеності із суб'єктивною метою та пристрастями» [2, с. 54]. Ще інші дослідники зауважували, що в епосі владарює подія, тоді як у драмі – людина; герой епосу – подія, герой драми – людська особистість; в епосі превалює оповідність, а в драмі – дійовість подій та характерів;

діалогічність мовлення героїв характеризує більше драму, аніж епос; часопросторові (хронотопні) рамки сюжету більше зміщуються в епосі, стабільніші в драмі і т.п. Навіть І. Франко, творячи на межі нормативної і модерної теорії драми, припускав зв'язок між епосом і драмою у такому самовиявленні та самоствердженні [3]. Тож не буде перебільшенням сказати, що міркування про відмінність епосу і драми, висловлені Жаном-Полем, Гегелем та Іваном Франком (не бездоганні не тільки у ХІХ, а й почасти і в ХХ століттях), у наші дні відчутно застаріли.

Вихідна, «домінантна» і специфічна риса драми як роду літератури і виду мистецтва – безумовна перевага у творі словесних дій героїв, які становлять тут «безперервну пряму лінію» (користуючись спостереженням Леся Курбаса) [4, с. 87]. Висловлювання, що становить текст драми, здійснюється в ситуації, котра є сама собою не чим іншим, як предметом безпосереднього зображення (тоді як монологи оповідачів епічних творів і ліричних героїв здійснюються в абстрактному, як правило, ніяк не охарактеризованому просторі і часі). Тут нема притаманних епосу двох просторово-часових ситуацій, що виступають як необхідне начало формотворення. Вести мову у драмі тотожно відтворюваній дії, монологи і діалоги, що протікають тут у тому самому часі, цілковито відображають події. «Елопея, роман, звичайне оповідання, – стверджував Ф. Шиллер, – уже самою своєю формою відсувають події якомога далі, оскільки між читачем і персонажами з'являється оповідач... Усі оповідні форми переносять нинішнє в минуле; усі драматичні персонажі (дійові особи) роблять минуле теперішнім» [5, с. 58].

Тож життя, показане в драмі, «виговорюється» само собою. Сприймаючи образи драми, знайомимось не з чиймись повідомленнями про життєві факти, про окремі події або обставини чи ситуації, а немовби безпосередньо й тісно наближаємося до них, стаючи мимоволі їх учасниками. Адже висловлювання в драмі – це перш за все мовленнєвий акт, зв'язаний з орієнтуваннями людини у створеному становищі. Монологи і діалоги тут за своєю основною функцією є не повідомленнями, а діями. Словами героїв драматичних творів відгукуються на розгортання подій і водночас впливають на їх подальший рух. У драмі з найбільшою безпосередністю і яскравістю втілюються комунікативні начала мовленнєвої діяльності людей. Драматичний рід літератури, порівняно з іншими, чи не найбільш очевидно культивує ситуативні та апелятивні, власне, дійові можливості мови. Внаслідок усього цього матеріальний носій образності (мова) у драматичному творі відповідає предмету зображення (словесні діяння людей), що загалом не притаманне епосу. Про це ще писав у своїй знаменитій праці «Лаокоон, або про межі живопису і поезії» Г.Е. Лесінг, а також українські дослідники М. Роздольський та К. Сторчак. Саме тому драматург досягає цілковито особливого, неступного епосу художнього ефекту. Він, цей ефект, подає максимально

увираженні картини мовленнєвої поведінки людини у зображувальних ситуаціях. Звідси саме драматична форма знаменує собою найвищий ступінь виразності у сфері словесної дії. Ця важлива структуротворча риса драми (зумовлена, що самоочевидно, призначеністю цього роду літератури для театру) породжує як своєрідність її зв'язків з позахудожньою реальністю, так і особливості її сприйняття читачем і глядачем.

Безумовно, драма у багатьох аспектах «програє» епічному роду літератури. Вона позбавлена можливостей безпосереднього й неспішного аналізу зображуваного, котрими оперує оповідна форма (згадаймо «роздумуючу» форму викладу у творах Панаса Мирного, І. Нечуя-Левицького, Б. Лепкого, В. Шкляра та інших майстрів української епічної літератури як в минулому, так і тепер). Драма не має можливостей зміщувати часові і просторові площини так, як майстерно робить це епос, структуруючи в єдине художнє ціле сюжетно-композиційні та ідейно-образні компоненти оповіді (згадаймо твори Ю. Яновського, М. Стельмаха, Олеса Гончара, Гр. Тютюнника, інших українських прозаїків). Епос, на відміну від драми, має більшу можливість докладного занурення у внутрішньо-психологічний світ своїх персонажів, історії їх вчинків, поведінки та діянь (тут і витоки, і функціональність, і екстраполяція в майбутнє) (згадаймо твори В. Стефаника, Ольги Кобилянської, М. Хвильового, Г. Косинки, В. Лиса та інших письменників). Зрештою, в епосі існують більші можливості, аніж це має у своїй регламентації драма. Є й інші риси епічного роду, що очевидно переважають драматичний рід у своєму відтворенні життя і долі центральних осіб. Проте, незважаючи на ці «програші», драма все ж має незаперечні аргументи і в самостійності, і в оригінальності, і в перевагах. Так, із сфери душевного життя драматичні та сценічні образи беруть лише те, що явно позначається на поведінці людей. Така «економність» вибору впливає із самої природи драми: драматург може створити і відтворити тільки ті явища людської свідомості, що вириваються назовні і зрозумілі всім присутнім – авторові, героям, читачам та глядачам. А відбувається це у тих випадках (свідомо відібраних драматургом), коли емоції або ж наміри досягають певної міри напруги, загостреного драматизму. Бо у словесних діях найбільш успішно розкриваються душевні порухи й рухи, що сформувалися під час драматичної дії. Власне, «драматургічні» ті думки, емоції, наміри, бажання, прагнення тощо, які виділяються на загальному тлі внутрішньо-психологічного життя людини немовби укрупненим планом і всуціль заповнюють її створення, бодай на короткий термін.

Однак навіть укрупнений рух душі, що заповнює свідомість, може не «піддаватися» освоєнню в драматичному творі. Для втілення в драматичну форму найбільш плодотворі відгуки людини на безпосереднє оточення, на ситуацію моменту: на чийсь вчинок, на кимось мовлене слово, на чийсь рух, на якийсь звук і т.п. Для драми переконливіша психологія,

котра характеризує стрімкість реакції на те, що відбувається. Як мовиться, слово персонажа драми здебільшого йде «живими слідами» того, що трапилося. Тож для драматургії доволі важливими постають не лише діалоги чи монологи у ній, а гострота реплік між дійовими особами, їх мотивовано-психологічні реакції на них. Доречно зазначити – це також одна із важливих рис структурування мовлення персонажів п'єси через репліки, у формах діалогів, полілогів та монологів. А вольові прагнення героїв у кожній із названих мовленнєвих форм стають домінантними в їх психології. Прагнення персонажів театральнo-драматургічного твору можуть бути спрямовані на досягнення певної зовнішньої мети і на їх власну свідомість (зусилля стримувати вираження своїх почуттів, необхідність збагнути якісь життєві явища чи психологію інших людей, ухвалити певне рішення і т.п.). Це посилює драматизм у розгортанні наскрізної драматичної дії.

Врешті, воля героя драми у досягненні якоїсь (зовнішньої чи внутрішньої) цілі створює систему відповідних колізій (протиборств), що лежать як засадничі у загальній структурі п'єси. Іншими словами, вони інспірують народження і розвиток такої невід'ємної для драматичного твору категорії, як конфлікт. Це ще одна органічна риса драми, її природність як роду літератури та виду мистецтва. Не випадково вже згадуваний Г.В.Ф.Гегель стверджував, що конфлікт – «вроджена пляма драми». Загалом цей німецький філософ ґрунтовно розробив вчення про колізію-конфлікт саме в театральнo-драматургічному творі. Деякі з його положень актуальні й понині, приміром, про взаємозалежність конфлікту і драматичної дії, конфлікту і сюжету тощо. Проте в його концепції прихована певна односторонність, яка з утвердженням реалізму (не кажучи вже про модернізм) в літературі стала очевидною. Так, не заперечуючи існування постійних конфліктів, мовити б, субстанціональних, таких, що стали «немовби природою» для драми, Гегель водночас підкреслював, що перед подібними «сумними, нещасними колізіями справдешне вільне мистецтво «схилитися не повинно» [6, с. 217-218]. Відсторонюючи художню творчість від найбільш глибоких життєвих протиріч, філософ виходив із переконання в необхідності примирення з наявним злом. Він вбачав визнання особистості не в удосконаленні світу і навіть не в її самозбереженні перед ворожими обставинами, а в приведенні самої себе до стану гармонії з реальністю.

Власне, звідси впливає думка Гегеля, що найбільш важливою для художника слова та сцени є колізія, «справжня основа якої полягає в духових силах та їх розбіжністю між собою, оскільки ця протилежність викликається діями самої людини». В колізіях, придатних для мистецтва, на переконання філософа, «головним є те, що людина вступає у боротьбу з чимось у собі і для себе моральним, справжнім, святим, накликаючи на себе помсту з їх сторони». Уявлення про такого роду

конфлікти, що здатні керувати розумною волею, й визначили вчення Гегеля про драматичну дію: «В основі колізії лежить порушення, що не може зберігатися як порушення, а мусить бути усунено. Колізія є такою зміною гармонійного стану, яке своєю чергою мусить бути змінено». Колізія, настійливо підкреслював Гегель, є чимось постійно тим, що розвивається, тим, що шукає і заходить шляхи у власному подоланні; вона «потребує вирішення, що йде за боротьбою протилежностей» [7, с. 222-223, 213], тобто конфлікт, розкритий у творі, мусить вичерпати себе розв'язкою дії. А колізія, що лежить в основі художнього твору, зокрема драми, на переконання Гегеля, завжди знаходиться немовби напередодні власного зникнення. Інакше кажучи, конфлікт усвідомлений автором «Естетики» як щось прихідне і принципово вирішуване (усунене) у межах даної ситуації.

Не вдаватимемося до витоків таких поглядів па природу конфлікту у драматичному творі (тут очевидне покликання на «Поетику» Аристотеля та індійський трактат про драматичне мистецтво «Натяшаstra»), зауважимо тільки, що такого типу конфлікти зустрічаємо в п'єсах Шекспіра, Мольєра, Корнеля, Шиллера, Расіна та інших європейських драматургів, які вибудовували свої твори (трагедії, комедії) за принципом, котрого дотримувався Гегель: «порядок-хаос-порядок». Відповідно до цього й вибудовувалася у таких драматичних творах сюжетна лінія, здебільшого тричленна: а) вихідний порядок (рівновага, гармонія); б) його порушення; в) його поновлення, а нерідко й зміцнення. Така стійка подієва схема відводила конфлікту роль такого собі засобу врівноважувати (вирішувати) гармонію світопорядку. Доречно зазначити, що така тричленна структура сюжету і функціональна роль у ньому конфлікту має давні (ще з древньої Греції та стародавнього Риму, а почасті і давньоіндійської цивілізації) традиції художнього відтворення. До цього також додаймо схожі міфічні й архетипні конструкції, в яких катастрофічний фінал сюжету збігався з фінальною частиною конфліктної розв'язки – справедливою помстою за содіяне перед тим зло, що порушувало рівновагу у взаєминах дійових осіб.

Уже в інші часи, часи модерності нової драми і театру, суттєво змінювалась колізія, а відтак і протиборство у драматичному творі. Адже за концепцією Гегеля, його теорія колізії і дії цілковито узгоджується з творчістю тих драматургів, які мислили реальністю як гармонією людських взаємин. Художній же досвід драматургії ХІХ - початку ХХ століття здебільшого зосереджувався на конфліктах з життя людей і виступав як різке заперечення концепції колізії і дії, запропонованої раніше Гегелем. Згадаймо, як Б. Шоу у своїй знаменитій праці «Квінтесенція ібсенізму», що була написана якраз у цей час, рішуче відкидав як застарілу концепцію Гегеля, вважаючи її неспроможною структурувати по-новому драматичну дію, сюжет та конфлікт. На його

переконання, «добре скроєна п'еса» Скріба та Сарду побудована на випадковостях, дрібних протиріччях, локальних колізіях, «на дуростях, що йменується дією». Тому Б.Шоу, заперечуючи гегелівській концепцію конфлікту, пропонує представити драму – сучасну й оновлену – засадничо основану не на перипетіях зовнішньої дії, а на дискусії між персонажами, а відтак – на конфліктах, що витікають із зіткнень різних, нерідко прямопротилежних ідеалів. Адже осмислюючи драматургічний досвід Г.Ібсена, Б.Шоу підкреслював стійкість і постійність створюваних ним конфліктів і розцінював (трактував) це як природну норму сучасної драми: якщо драматург вибирає для свого ідейно-естетичного осмислення «пласти життя», а не нещасні випадки, то «він таким чином зобов'язується писати п'еси, в яких нема розв'язки» [8, с.68-77].

Конфлікти, які є постійною властивістю відтворення життя і долі людини, надзвичайно важливі в драмі кінця XIX – початку XX, надто ж у період її модернізації. Після Г.Ібсена, А.Чехова, Г.Гауптмана на зміну драматичній дії, що неодмінно наближалася до розв'язки, все частіше приходили сюжети, що неухильно розгорталися в певну стабільну колізію. Може вона, колізія, на перший погляд, видавалася менш динамічною, все ж вона зачіпала предметно багатосторонність зв'язків характерів з різноманітними виявами життя, внутрішній світ героїв, надто ж розширений спектр емоцій, станів душі, рефлексій тощо. Дослідники драматичного мистецтва колись і тепер справедливо пов'язують це не лише зі зміною функційності колізій та конфліктів, а передовсім з модернізацією авторської ідейно-естетичної свідомості. Це, доречно кажучи, торкнулося як західноєвропейської, так і української драматургії: символісти М.Метерлінк, С.Виспянський, В.Пачовський, О.Олесь; неороматики Г.Гауптман, В.-Б.Єйтс, Л.Старицька-Черняхівська, Леся Українка; неореалісти Б.Шоу, О.Уальд, В.Винниченко, Я. Мамонтов; експресіоністи А.Стріндберг, Г. фон Гофманнсталь, М. Куліш, С. Черкасенко, І. Кочерга. Іншими словами, модернізм як система новаторських принципів і прийомів драмопису посутньо позначився на природі драматичного конфлікту, на створенні відповідних колізій у внутрішній і зовнішній структурі драми. Відтак драматична дія, сюжет і конфлікт вирішувалися не завдяки збігу обставин, а передовсім тому, що спонукалося до розв'язки волею людини, природи та історії.

Конфлікт, таким чином, неодмінно заглиблювався насамперед у внутрішньо-психологічний світ людської особистості, що жила і діяла в межах певних соціально-історичних обставин. Звісна річ, в модерній драматичній літературі водночас творчо побутовували конфлікти, що значували порушення гармонійного стану світопорядку, і конфлікти, що ставали рисою (причому невід'ємною) у самому світопорядку, його недосконалої або дизгармонії. Ці два типи конфліктів незрідка існують і взаємодіють у межах одного твору. Тож завдання літературознавців, які

звертаються до аналізу драматургічної творчості, з'ясувати «діалектику» локальних та стійких конфліктів, стабільних протиріч у складі художньо освоєного буття людини і суспільства. Це, зокрема, торкається драматургії не тільки ХХ, а й ХХІ століть.

Окрім цих характеристик драми як роду літератури і виду мистецтва, неодмінною рисою її є закладене самою природою драматичної творчості ігрове начало. Воно превалує по суті в усіх жанрах драми: в комедії безпосередньо зі сміхом, життєствердністю та оптимізмом, а нерідко й з висміюванням чогось або когось; в трагедії зв'язано з трагічними діями, з виразом страждання та смутку; у власне драмі – з побутовою поведінкою, з її простотою, неупередженістю та безефектністю. Щоб це ігрове начало «спрацювало» в різних жанроутвореннях, необхідні кілька чинників – відповідні конфлікти, дії, і характери героїв. Так, власне, народжуються комедія, трагедія і драма, а також їх жанрові відгалуження, нові структурні (іноді синтезовані) утворення. Проте для всіх них як домінуюче неодмінно залишається ігрове начало. Навіть якщо такий твір ні разу не використовуватиметься на сцені, все ж він мусить будуватися за законами сценічного мистецтва, в якому закладено також специфічний (суто театральний) ігровий початок. Як зауважив сучасний теоретик та історик драматургії, «театрально-драматичне мистецтво тому й неухильно протистоїть носіям всякого роду камерності, гурткової або групової вузькості, елітарності. Воно виявляє себе як цілеспрямовано-демократичне за своєю безпосередньою суттю, а у високих, класичних виявах, стає найважливішим чинником національного єднання» (В. Халізев). Згадаймо слова Ф. Шиллера: «Коли доростемо до національного театру, тоді станемо нацією».

Можна за потреби віднайти багато спільного між драмою (п'єсою) і театральним мистецтвом (виставою), що об'єднує їх як цілковито оригінальне і самобутнє ідейно-естетичне явище. Тут і наскрізна драматична дія, і суцільний конфліктний вузол, і драматизм (напруга) подієвого сюжетного ряду, і діалогічність та монологічність мовлення персонажів, зрештою, й дійові ремарки з тією, щоправда, різницею, що одні з них візуальні (п'єса), а інші невидимі на сцені (вистава). Тай художній пафос драми і спектаклю доволі часто співпадають. Тому-то справедливими й понині актуальними є слова-спостереження про єдність усіх складників п'єси та вистави у цілому ряді висловлювань про їх невід'ємність як роду літератури і виду мистецтва. Жоден із родів літератури немає таких засадничих основ близькості зі сценічним мистецтвом, як це має з театром драма. Саме вона, втілена засобами театру, несе в собі (передовсім своєю структурою і монологічно-діалогічним мовленням) поглиблений демократизм сприйняття, безпосередню емоційно-психологічну атмосферу «спілкування» з читачем і глядачем. Врешті-решт, і драматичний твір, і сценічний твір доволі суб'єктивовані.

Таким чином вимальовується відмінність міжособистісної комунікації в театральному мистецтві від того, що закладено в ліриці і «романтизованих» оповідних жанрах, котрі в сучасній культурно-художній ситуації призначені для читання «про себе».

І все ж, скільки б не йшлося про єдність літературно-драматичного і театрального-сценічного, п'єса і вистава далеко не тотожні поняття. Передовсім тому, що в них відмінні засоби художнього втілення (суто літературні та сценічні), відмінні й автори ідейно-образної й естетичної сутності двох творів (точніше їх кількість: сам драматург у п'єсі, постановники – режисер, сценограф, актори – у спектаклі). До цього додаймо, що театр – мистецтво синтетичне, воно, крім літературної першооснови, залучає до свого дійства і музику, і хореографію, і малярство, і співи, і широкий спектр технічних засобів. Сценічна постановка, що являє собою творчу інтерпретацію драматичного твору, володіє максимумом чуттєвої оприявленості як видовищної (пластичний рисунок ролей, мізансцени декорації), так і слухової (інтонації акторів, музичний супровід дії, шумові ефекти) характеристики. Більше того, один і той самий драматичний текст різні режисер-постановники, маючи перед собою далеко нетотожні завдання, по-різному втілюватимуть у загальній структурі вистави.

Окрім того, на противагу сценічним, суто словесні образи драматичного твору позбавлені «речовізму і плоти», не мають візуальної і слухової відповідності. До того ж художня мова драми, на відміну від живописної мови епічних жанрів, ескізна (репліки), немовби графічна, адже в ній важать тільки висловлювання дійових осіб у процесі драматичної дії. Відтак драма відкриває широкий простір не лише для уяви глядача, а й для глибшого розуміння художнього мислення драматурга, загалом його авторських естетичних позицій та гіпотез. А сам словесний текст драми (крім того, що йому надають актори-виконавці інтонаційно-голосового чуття) у виставі еднається з пластичними рисунками виконавців ролей, декораційним живописом, режисерськими мізасценами. Інакше кажучи, спектакль драматичного театру неодмінно включає в себе «несловесну» образність, специфічно сценічну. І вона, ця образна видовищність, цілковито рівноправна та рівнозначна мовленнєвій образності, створеній драматургом. Згадаймо, як підходив до цього «взаємозумовлення» славетний Лесь Курбас: він міг по-своєму «перелицювати» текст драматичного твору відповідно до художнього завдання, що ставив перед собою у постановці тієї чи іншої драми. Подібними були й режисерські завдання визначних постановників на західноукраїнській та діаспорній сценах В. Блавацького та Й. Гірняка. Тієї ж позиції свого часу дотримувались режисери С. Данченко, В. Магар, а в наш час – Р. Держипільський. Дослідник української драми і театру В. Сахновський-Панкеєв, опираючись на досвід національного театру, а також на досвід,

знаний йому зі сценічного життя близькосусідніх народів, писав, що «в основі будь-якої вистави завжди лежать два взаємозв'язані, проте аж ніяк не тотожні тексти: письменницький і режисерський» [8, с. 56]. Тому-то інтерпретація (художнє потрактування) драми акторами і режисером – це значною мірою новий твір, не так літературного, як сценічного мистецтва.

Доречно зауважити, що в такому взаємозв'язку та такій взаємозалежності годі віднайти якісь творчі схеми: все залежить від художнього завдання, що його ставлять перед собою режисер, сценографи, актори. Відтак вистава немовби з різнобіч висвітлює текст драматичного твору, робить його багатограннішим у мистецькому сприйнятті. Єдине, на що необхідно звернути увагу при аналізі спектаклю, – це конкретизація в ньому авторського (драматургічного) задуму. Бо в цілому сценічна постановка не здатна подати єдино правильне трактування втіленої мистецькими засобами літературної першооснови, тим паче вичерпати її, хай і вдалими, театральними інтерпретаціями. Це треба передбачувати постановниками драми на сцені. Водночас необхідно передбачувати й те, що і вичерпна передача тексту п'єси, і якісь її давні традиції, що набули статусу «музейності», ні будь-яка інша історична точність аж ніяк не гарантують правильність сценічного вирішення драматичного тексту. Треба, щоб і постановники всіляко зберігали достовірність закладено в творі смислу, сказати б, його духу. Адже це набагато значуще, аніж «буква тексту». Як зауважує вже згадуваний В. Сахновський-Панкеєв, для театру зовсім не є обов'язковою установка на те, аби п'єса була подана глядачеві саме так як її грали колись чи могли грати за життя автора [9, с.97].

Співвідношення між творчою волею драматурга і діячами театру з особливою наругою дискутувалося в столітті ХХ-му. Однак і сьогодні не вщухають гострі суперечки на окреслену проблему як з боку літературознавців і театрознавців, так і зі сторони діячів театру і драматургів. Тож не вдаватимемося до аналізу їх поглядів, зауважимо лише, що ця полеміка торкається здебільшого драматичних творів, написаних давно, а також п'єс на історичну тематику. Тут перед акторами і режисерами постають питання доволі серйозні. З одного боку, необхідно досягнути своєрідності і специфічності твору, який виставляється на сучасній сцені. Однак, з іншого боку, важливо захопити, зацікавити п'єсою нинішнього глядача. А задля цього постановникам потрібно відповідно так наблизити форми поведінки героїв минулих епох до сучасності, «перелицювати» їх на теперішній лад, щоб зрозумів нинішній глядач. Адже вистава покликана не реставрувати минулу культуру (хай би якою визначною вона не була), а виявити в ній щось близьке, співзвучне з досвідом глядача. У цьому, доречно зазначити, вбачають свій мистецький сенс митці Івано-Франківського національного академічного драматич-

ного театру імені Івана Франка у постановках «Наталка Полтавка», «Сватання на Гончарівці», «За двома зайцями», «Ніч на полонині», «Кайдашева сім'я», «Медея», «Дзяди» та ін. Схожа художня політика спостерігається і в багатьох інших театрах України, репертуар яких зітканий із п'єс минулого і сучасного. В нинішньому театральному житті України актуальною стає серйозна проблема відтворення атмосфер минулих епох, і далеко не останнє завдання літературознавця, який розглядає давно створені драматичні твори, полягає у тому, аби включитися в обговорення означеної проблеми. Безумовно, не з метою регламентації творчості акторів і режисерів, нав'язуючи їм свої рішення, а задля того, аби на основі внутрітекстового і контекстуального розгляду твору охарактеризувати атмосферу дії і своєрідності постатей героїв та їх характерів в давно написаних п'єсах.

Підбиваючи підсумки у вивчені учнями, студентами, вчителями та викладачами актуальних проблем драми як роду літератури і виду мистецтва, можна зробити кілька присутніх висновків. Важливими для п'єси і вистави є такі ідейно-естетичні категорії драматичного мистецтва, як дія, що виявляється в системі сюжетних перипетій, словесному мовленні героїв, драматичне напруження між дійовими особами, неодмінність драматичного конфлікту, що немовби «розчиняється» в усіх елементах п'єси і вистави і виявляється в дії, сюжеті, характерах, жанрах та композиції, а також поняття «сценічності», що об'єднує літературний і театральний твір в єдину художню цілість. На ці особливості треба звертати увагу всім, хто цікавиться, любить і знає драматургію.

Література

1. Цит. за: Сахновський-Панкеєв В.О. Історична динаміка думки про драму. // Хрестоматія з теорії драми. Від античних часів до початку ХІХ століття. К.: «Мистецтво», 1978. С. 3-35. Тут автор покликається на працю Жана Поля «Підготовча школа естетики», видану в перекладі 1981 року.
2. Гегель Г.В.Ф. Естетика: в 4-х т. Т. 3. М., 1971.
3. Поклик. на: Хороб Степан «Драма – моя стародавня страсть...» (Драматургія і театр Івана Франка). Івано-Франківськ: Місто НВ, 2016.
4. Курбас Лесь. Про драму і виставу. Лесь Курбас. // Філософія театру. К.: Основи, 2001. Про це також його: Два полюси нашої драматургії».
5. Шиллер Йоганн-Фрідріх. Про трагічне мистецтво. // Хрестоматія з теорії драми. Від античних часів до початку ХІХ століття. К.: Мистецтво, 1978. С. 127-129.
6. Гегель Г.В.Ф. Естетика: в 4-х т. Т. 3. М., 1971.
7. Там само.

8. Покл. на: Хороб Степан. Українська модерна драма кінця XIX – початку XX століття (Неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ: Плай, 2002.

9. Сахновський-Панкеев Володимир. Драма і театр. К.: Мистецтво, 1982.

10. Там само.

DRAMA AS A KIND OF LITERATURE AND A FORM OF ART: CURRENT ISSUES OF ITS STUDY AT SCHOOL

Stepan Khorob

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

*The **main** purpose of the article is to propose for study (in secondary and higher schools) topical issues of the theory and history of drama as a kind of literature and art form. Attention is paid to the kinship and difference of drama with other types of literature – epics and lyrics; on its features of functioning and characteristic features of – action, drama, conflict, character, stage; on methods of analysis of a dramatic work. Therefore, the study has a novelty, connected primarily with the consideration of analytical judgments about drama in its theoretical and historical-literary, as well as theatrical aspects, aimed at an in-depth understanding of its nature and specificity. The methodological basis in the study of the problem is the following methods: philological, cultural-historical and hermeneutic. This also includes theoretical foundations in literary studies and theater studies. **Research results:** the need to know the peculiarities of drama as a kind of literature and a form of art in educational activities for educational and pedagogical workers, as well as the educational process for pupils and students, has been proven. **The practical significance** of the article is that its main provisions and conclusions can be used during the study of the works and work of playwrights in secondary and higher schools, in research on drama and theater.*

Key words: *drama, kind of literature, action, drama, conflict, stagecraft.*