

змінили ставлення громадян до поняття національної самосвідомості. На тлі процесів глобалізації європейської спільноти актуалізується поняття «національна ідентичність», зростає та збагачується значення цього поняття.

Найважливішим аспектом поняття «національна ідентичність» у такий переламний момент є національно-патріотичний аспект – тема батьківщини, якої повсякчас торкається Кіплінг у своїй творчості. Громадянсько-правовий та етнічно-культурний аспекти нівелюються у такий суспільно-політичній атмосфері.

Вікторіанська епоха – це не лише епоха розквіту Британії, це також період встановлення міжкультурних національних зв'язків. Отже, підсумовуючи усе вищесказане, можна стверджувати, що тема батьківщини є найважливішою темою в творчості Кіплінга. Зважаючи на процеси, які відбуваються в Європі наприкінці XIX століття, зауважимо, що письменник бере за основу тему імперського правління та фанатичної відданості батьківщині, аби провести чітку межу між народом Британії та іншими народами. Таким чином, Кіплінг відводить для імперії окремий та найвищий щабель, на якому вона знаходиться і по сьогоднішній день.

Список використаних джерел:

8. Кіплінг Р. Три мушкетера / Р. Кіплінг / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.ru/KIPLING/rasskazy.txt>
9. Кіплінг Р. Моти-гадж, мятежник / Р. Кіплінг / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://lib.ru/KIPLING/rasskazy.txt>
10. Козловець М.А. Національна ідентичність у контексті глобалізації: соціально-філософський аналіз / Микола Адамович Козловець. – Автореф. дис. ... докт. філос. наук. – К., 2010. – 36 с.
11. Купрін А.И. Редіард Кіплінг / А.И.Купрін / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://dugward.ru/library/kuprin/kuprin_rediard_kipling.html
12. Норман Д. Європа : Історія / Дейвіс Норман / Перекл. з англ. П. Таращук. – К. : Основи, 2000. – 1436 с.
13. Kipling R. The Three Musketeers / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : <http://ghostwolf.dyndns.org/words/authors/K/KiplingRudyard/prose/PlainTales/threemusketeers.html>
14. Kipling R. Muti-Guj Mutineer / R. Kipling / [Електронний ресурс]. – Режим доступу : http://en.wikisource.org/wiki/Moti_Guj_%E2%80%94_Mutineer

Summary. The article discusses and explores the theme of Motherland in the Kipling's prose as one of the aspects of the «national identity» concept. We study the effect of the topic at the philosophical position of the writer and as a result, the formation of the «national identity» concept in general.

Key-words: R. Kipling, national identity, imperialism.

УДК 82.0-2.09

М.Г. Кудрявцев

ДРАМА ІДЕЙ ЯК ЕСТЕТИЧНА ПРОБЛЕМА

У статті розглядається генеза і проблема еволюції драми ідей – драми-дискусії, драми світоглядних колізій – у світовій загалом і в українській зокрема літературі. Наводяться приклади кращих здобутків цього жанрового різновиду у творчості класиків, зокрема О.Пушкіна, О.Толстого, Лесі Українки, М.Старицького, Г.Ібсена, А.Чехова, Б.Шоу, І.Кочерги, М.Куліша, Л.Костенко та ін.

Ключові слова: драма, ідея, конфлікт, світогляд, колізія, дискусія, філософічність.

Ідея як духовна першооснова речей і явищ, як форма духовно-пізнавального відображення певних закономірних зв'язків та відношень зовнішнього світу, спрямована на його перетворення, у художній сфері є визначальним фактором – узагальнюючою, емоційною, образною думкою, що лежить в основі твору.

Як категорія естетична, ідея виникає “з відношення розуму до сили уяви...”, поняття, “що виходять за межі досвіду”, “служить першообразом” [12, 184] відтворюваних явищ. Глибина узагальнюючого осмислення життя при естетичній досконалості образного вираження ідеї робить твір високохудожнім, надаючи йому не тільки загальнонаціонального, але й всесвітньо-історич-

ного значення. Сила твору незаперечна тоді, коли “в його основі лежить якийсь живий образ, факт враження, чуття автора...” [14, 272].

За своїм змістом ідеї художній властива різна вимірність в осягненні життєвих фактів і явищ, що, безперечно, залежить від розуміння художником відображеної ним характерності життя, історичної достовірності відображеної дійсності, актуальності поставлених проблем, врешті від уміння в образній формі донести їх до читача. “Вглиблюючися фантазією в той образ, – зазначає І. Франко, – автор силкується сконцентрувати його, віднайти його суть, його значення, його зв’язок з цілістю життя, тобто виключити з нього все випадкове, а піднести те, що в нім є типове, ідейне” [14, 272]. В авторській позиції (морально-етичній, суспільно-політичній, духовно-філософській) – витоки авторського естетичного ідеалу як конкретно-чуттєвого уявлення про вищу форму досконалості і шляхи її досягнення.

Ідея художня – ціннісний аспект тенденційності автора, що безпосередньо проявляється в його відношенні до відображуваної дійсності, в оцінці й осмисленні проблематики, вираженої через образну систему. Тенденційність, ідеал естетичний визначаються соціальною, моральною, політичною орієнтацією митця, його симпатіями чи антипатіями до тих чи інших життєвих явищ. Художньо довершеним можна вважати лише таке образне вираження авторського ідеалу, де “ідея про світ” (за Л. Толстим) присутня мовби “між рядками”.

Світ ідей визначав суть античної драми, де трагічні страждання (Есхіл, Софокл, Еврипід) і комічні ситуації (п’єси Арістофана) набували передусім морального трактування, філософсько-етичного осмислення. Філософське, морально-етичне начало з домінантою певних ідей визначало сутність української шкільної драми XVI-XVIII ст. Українська драматургія цього часу (як шкільна драма, так і інтермедії Д. Туптала, М. Довгалевського, Ф. Прокоповича, Г. Кониського та ін.) мала безпосередній вплив на слов’янські літератури.

Основою драми є драматизм – тобто, властивість людського духу, спонукувана ситуаціями, коли заповітне чи суттєве для людини залишається нездійсненим або під загрозою. В основному драматизм визначається зовнішньою ідеєю, пов’язаною з прямим протистоянням персонажів: “... дія, що несе в собі колізію, зачіпає протилежну сторону і в цьому зіткненні викликає опір протилежної сили, на яку вона нападає, ...внаслідок цього дія, акція, виявляється безпосередньо зв’язаною з протидією, реакцією” [2, 228].

Принципи ці були абсолютизовані класичною естетикою XIX ст. Однак у ряді творів Шекспіра, у “Фаусті” Гете, у п’єсах Шіллера, “маленьких трагедіях” Пушкіна єдність зовнішньої дії послаблена, пізніше у Чехова й Горького може зовсім бути відсутньою: переважає часто у цих авторів (до них додаємо українських Винниченка, Лесю Українку) дія внутрішня, в якій герої не стільки щось здійснюють, скільки переживають конфліктні ситуації, оцінюють, роздумують (найважливіша тут авторська мета – донесення актуальних, на їх думку, ідей часу: морально-етичних, естетичних, суспільно-політичних, філософських і т.ін.).

Внутрішня дія, елементи якої були присутні ще в античних трагедіях, у “Гамлеті” Шекспіра, у драматургії Гете і Шіллера, стає домінуючою наприкінці XIX-го – початку XX-го ст. (творчість Г. Ібсена, М. Метерлінка, Б. Шоу, А. Чехова, Лесі Українки, В. Винниченка, Б. Брехта, пізніше у сучасній “інтелектуальній” п’єсі Ж. Ануї, Л. Піранделло).

Про розмежування драматургії на п’єсу реалістичну – драму характерів і ситуацій, з шекспірівською гостротою конфлікту, динамічністю дії – і драму філософсько-психологічного плану – драму ідей говорив А. Луначарський, маючи на увазі трагедійний жанр: “Трагедія першокласних майстрів усіх часів розпадається на два типи: на тип, що наближається до Фауста – ідейний, символічний, в точному розумінні слова філософський, і на той, що наближається до Отелло, – життєвський, реальний” [8, 21].

Самий принцип внутрішньої дії на початку нашого століття полемічно розглядався Бернардом Шоу у праці “Квінтесенція ібсенізму”, у якій класик апелював до критиків, котрі “не звертають увагу на нову техніку створення популярних п’єс, тоді як ціле покоління визнаних драматургів день за днем демонструє її у них під носом. Головним із нових технічних прийомів стала дискусія. Раніше в так званих “добре зроблених п’єсах” вам пропонувалось: у першому акті – експозиція, у другому – конфлікт, у третьому – його вирішення. Тепер перед вами експозиція, конфлікт і дискусія, причому саме дискусія і служить перевіркою драматурга” [15, с65].

За визначенням Шоу, існує два види п’єс: драма соціальна і драма, трактує загалом питання людського життя. Англійський класик слушно зауважував, що п’єси другого типу, безперечно, довговічніші, тоді як драма, побудована на основі соціальної проблеми, являє інтерес лише до тих пір, поки існує дана проблема. Загальнолюдські ж питання “стоять поза всякими соціальними установками; саме це надає їм вічного, загальнолюдського значення, і драма, де це все демонструється, не залежить ні від часу, ні від місця” [15, 182].

Конфлікти і ситуації п'єс Шоу важливі не стільки самі по собі, скільки як привід для обговорення персонажами різних важливих життєвих проблем. “Сьогодні наші п'єси, – писав видатний драматург-новатор, – в тому числі й деякі мої п'єси, починаються з дискусій і закінчуються дією, а в інших дискусія від початку й до кінця переплітається з дією... П'єса без суперечки і без предмета суперечки більше вже не вважається серйозною драмою” [15, 69].

Російський драматург Чехов вніс суттєві зміни у фабульну структуру драми, у вираження драматичного конфлікту, котрий проявляється на фоні буденного плину життя при допомозі “підтексту” (письменника цікавили, як і символіста Метерлінка, передусім “таємниці духу людського” і трагізм “повсякденного життя”).

Драматургія Чехова – це новаторська драма, драма повсякденної буденності в інтелектуальній інтерпретації, на якій акцентував увагу Б.Шоу у “Квінтесенції Ібсенізму”: “Справа в тому, що жоден нещасний випадок, навіть і кривавий, не може лягти в основу справжньої драми, тим часом як суперечка між чоловіком і жінкою про те, де краще жити – в місті чи в селі, може стати відправною точкою жакливого драми чи блискучої комедії” [15, 71]. Саме ці аспекти є визначальними у п'єсах Чехова “Іванов”, “Три сестри”, “Чайка”, “Дядя Ваня”, “Вишневий сад”, у яких автор зумів досягнути душевну драму творчої і чесної інтелігенції у її пошуках “загальної” ідеї, втілюючи глибокий драматизм у форму скорботно іронічного ліризму. У безсюжетних драмах Чехова “цікаві п'єси з нецікавими фабулами” [9, 55] (пізніше у п'єсах М.Горького) пріоритет надавався передусім донесенню ідей, що виражались глибиною художнього підтексту, який “набуває тієї нової естетичної якості, котра робить його важливим атрибутом багатьох вагомих явищ сучасного драматичного мистецтва (та й не тільки драматичного)” [6, 163]. Виходячи з того, що “ідея, тема (проблема) і драматичний конфлікт – основні компоненти в будові п'єси” [9, 212], у драмі-дискусії, п'єсі філософськи-психологічного плану, що стимулює мислення, пріоритет надається першому компоненту. І суть тут не тільки в зіткненні протилежних світоглядів. Ідея як домінуючий фактор може доноситись через образ-символ, фігурувати в підтексті, впливати з неординарності ситуацій, декларуватись у монологах-роздумах.

“Досить часто, – зазначав один із творців такого типу драми, – драматурги для проголошення своїх ідей призначають окремих персонажів п'єси. Ф.Шіллер, В.Гюго і багато інших класиків і радянських драматургів користуються саме таким методом. Не заперечуючи проти цього методу, мусимо зазначити, що в мистецтві це лінія найменшого опору. Далеко краще, коли ідея драматичного твору не просто декларується його персонажем (так званим “позитивним героєм”), а просіює увесь твір і виникає як неминучий висновок з усього того, що глядач бачить перед собою” [9, 200-201].

В основі “драми ідей” лежить завжди світоглядна, філософська проблема, слово тут домінує над дією, у більшості своїй автори цього драматичного різновиду тяжіють до умовності, алегорій, символіки, філософських абстракцій.

Якщо у драмі “зовнішньої” дії, в реалістичній п'єсі характерів на перший план у колізіях ставиться домінуюча “пристрасть, жагучий порив, що виникає з певного комплексу індивідуальних властивостей, себто характеру, вдачі людини” [1, с.128] (Шекспір, Мольєр, Лопе де Вега, Шерідан, Островський, Карпенко-Карий, Кропивницький, Старицький), то “драма настрою” (тобто драма конфлікту світоглядного, внутрішнього, “драма ідей”) “має боротьбу індивідуума з самим собою; се драма почувань, докорів сумління, драма неспокою, вагання волі, ляку і жаху; се страшливий образ кривавого побоїща в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється в психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план” [1, 166]. Майстри ідейної драми тяжіють як до романтичного, так і до реалістичного світобачення. Романтики для змалювання ідейних конфліктів вдаються переважно до жанру драматичної поеми, яка “підлягає тому ж закону, що й драма в широкому розумінні, – в її основу покладені конфлікт, боротьба протилежностей. Однак, на відміну від драми вона завжди надає перевагу конфліктам ідейного порядку, точніше кажучи, *в центрі її – ідейна боротьба, ідейні поєдинки антагоністів*” [10, 59] (курсив мій – М.К.).

У творах цього жанру ідея не просто є домінуючим фактором – тут само це поняття є часто об'єктом осмислення. Це спостерігаємо в “Бранді” Ібсена, у “Трьох хвиликах” і “Руфіні і Прісцілі” Лесі Українки, врешті у драматичній поемі в прозі “Патетична соната” М.Куліша. Драматична поема – твір передусім дискусійного характеру, де інтрига, сюжетна гострота, дійовість є другорядними факторами, а то й зовсім можуть буття відсутніми, конфлікт внутрішнього порядку у цьому творі полягає в тому, що персонажі, як правило, “дебатують найрізноманітніші питання ідейного, філософського змісту” [10, 60]. Саме тому драматичні поеми (до речі, як і багато інших дискусійних п'єс – наприклад, твори Чехова, зокрема славнозвісна “Чайка”, важко сприймалися на сцені; подібне було і з “Блакитною трояндою” Лесі Українки) є нелегкими для постановки, їх часто вважають “драмами для читання”, “це зразок мішаної форми”, де синтезують ознаки драми і ліро-епічної поеми, жанр, де “порушена рівновага (за Сахновським-Панкєєвим – М.К.) між словом і дією – на шкоду дії” [3, 8.].

І все ж боротьба світоглядів, боротьба ідей (це стосується не тільки вказаного жанру, а й дискусійної драми загалом) може часто реалізовуватись “в активну дію, вчинок, які постають перед нами не у розвитку, а як моментальна акція, спалах, підсумок усього продуманого, вивіреного в гострій дискусії чи в роздумах і остаточно вирішеного для себе” [3, 9]. Як приклад, багато творів Лесі Українки (“Одержима”, “Осінь казка”, “Адвокат Мартіан”, “Руфін і Прісцилла”, “Оргія” тощо), драми І.Кочерги (“Свіччине весілля”, “Ярослав Мудрий”), С.Черкасенка (“Северин Наливайко”, “Ціна крові”), віршовані п’єси Л.Первомайського (“Ваграмова ніч”, “Невідомі солдати”), трагедія О.Левади “Фауст і смерть” та ін.

Драматична поема – твір гостроконфліктний, жанр цей “цурається побутовізму, приземленості, натомість тяжіє до *романтичної окриленості, поетичної умовності, символічних картин та образів, філософських узагальнень та висновків*” [10, 83] (курсив мій – М.К.). Отже, це передусім улюблений жанр драматургів-романтиків, схильних до філософської заглибленості, художніх абстракцій та узагальнень, поетичного світосприймання. Монологи, проголошені в цих творах, у своїй проблемності можуть служити темами філософських трактатів, висловлені афоризми і сентенції несуть у собі насаженість, розмаїття авторських ідей, висвітлюють сутність порушених проблем. Як неповторні приклади в даному аспекті – “Фауст” Гете, “Бранд” Ібсена, драми Лесі Українки (“Осінь казка”, “Кассандра”, “Руфін і Прісцилла” та ін.), “Сніг у Флоренції” Л.Костенко тощо.

Ідеї при їх домінуючій ролі тут можуть доноситись і через певну вірогідну життєву та історичну конкретику (“Боярина” Лесі Українки, “Дума про Вчителя” І.Драча, історичні драми С.Черкасенка), і через виняткові у своїй неординарності ситуації (“Свіччине весілля” І.Кочерги), що набувають символічного значення, і через абстрактно-фантастичну узагальненість (драматичні твори Олександра Олеся – “Осінь”, “Трагедія серця”, “Танок життя”, “Тихого вечора”, “По дорозі в казку”, “Ніч на полонині”), і через цілком реалістичні картини з притчовими ознаками – частіше це драми, написані прозою, що відповідають горьківському трактуванню як нового роду реалізму, “реалізму, відшліфованого до символу” [6, 163] (як приклад, драми М.Куліша, п’єса “Пророк” В.Винниченка).

В українській літературі драма ідей, безперечно, значною мірою реалізувалась як різновид у жанрі драматичної поеми, де в діалогічній (діалог-агон як словесний двобій ідейних супротивників – наприклад, “Три хвилини” Лесі Українки) і в монологічній формах (монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог-підсумок) висвітлюється ідейний спектр творів (у драматичних поемах вагому роль у втіленні ідей як домінуючого фактора відіграє змалювання символічних деталей та образів: наприклад, у І.Кочерги).

Уже в поетично-романтичній драматургії М.Костомарова використані факти з буремних днів визвольної боротьби минулого, які “вже самі по собі не вкладалися в традиційну схему соціально-побутової драми” [5, 416] (зазначимо, що не ототожнюючи віршовану драму взагалі із жанром драматичної поеми [див.:10, 85], можна цілком вважати що драматичні твори М.Костомарова, П.Куліша, деякі п’єси Ю.Федьковича, М.Старицького, І.Франка тяжіли до цього виду драми). Елементи драматичної поеми з домінуючою роллю ідей наявні і в поемах Т.Шевченка “Гайдамаки”, “Відьма”.

Елементи дискусійної драми властиві були історико-романтичній трагедії М.Костомарова “Сава Чалий” (1838). Більш довершеною, написаною під безпосереднім впливом античних, класицистичних і романтичних трагедій, стала віршована п’єса “Переяславська ніч” (1841).

“Переяславська ніч” Костомарова як дискусійна історико-політична романтична трагедія мала безпосередній вплив на віршовану драматургію М.Старицького, зокрема на “Марусю Богуславку”, “Богдана Хмельницького”, “Останню ніч” – твори, що певною мірою тяжіли до драми ідей. Незаперечний вплив цієї несценічної п’єси, “п’єси для читання”, передусім своїм ідейним спектром на розвиток української історико-романтичної драматургії взагалі.

Драмами ідей, що висвітлювали історико-філософські концепції автора, його світоглядні засади у баченні минулого й сучасного України, можна вважати і віршовані історичні п’єси П.Куліша “Байда, князь Вишневецький”, “Петро Сагайдачний”, “Цар Наливай”, що об’єднані у “Драмовану трилогію” (1884).

У другій половині XIX ст., в час творчості таких визначних корифеїв української драматургії і театру, як І.Карпенко-Карий, М.Старицький, М.Кропивницький, в українській літературі провідною стає реалістична соціально-побутова драма з фольклорно-етнографічними елементами, часто з історичними сюжетами, “з шекспірівською жвавистію характерів, і багатством діі...” [11, 40].

Класична українська п’єса цього періоду тісно пов’язана з критичним реалізмом. Драма філософського звучання, “драма настрою” як така не дістала продуктивного розвитку (у Росії ж поряд із соціально-побутовою п’єсою О.Островського, поряд із психологічними драмами Л.М.Толстого драма ідей як різновид була реалізована у жанрі драматичної поеми О.К.Толстим – “Цар Федір Іванович”, “Цар Борис”, “Дон-Жуан” та ін.).

Наприкінці XIX ст. в українській драматургії з'являються твори (переважно з жанровою специфікою драматичної поеми), котрі тяжіють передусім “до умовно-узагальненого вираження певної, як правило, вагомої філософської думки, ідеї, що послуговується для свого вираження прийомами і засобами всіх родів літератури” [3, 9].

Справжнім новатором в утвердженні дискусійної п'єси і в розвитку й становленні жанру драматичної поеми в українській літературі є Леся Українка, драматургія якої визначається насамперед потужним ліричним струменем і гостроконфліктністю, заснованою “на протиставленні ідей, філософських думок, висловлених до того ж у блискучій афористичній формі” [10, 89] (афористичність часто є домінуючим чинником у вираженні світу ідей у дискусійній п'єсі, передусім у поетичній драмі).

Давши світові власну, неординарну модифікацію жанру драматичної поеми, Леся Українка на “екзотичних” темах створила гостропроблемні філософсько-психологічні твори, що порушували загальнолюдські і національні питання, які виходили далеко за межі свого часу: більшість драм Лесі Українки, охоплюючи різні сфери й періоди світової історії, виявились багато в чому прозорливо-застережливими. Минуле, сучасне і майбутнє у драматургії Лесі Українки розглядалось у світлі певних актуальних ідей, осмислюваних у морально-філософських аспектах, у соціально-політичних і водночас абстрактно-гуманістичних вимірах.

Глибинність філософської думки і художніх абстракцій письменниці виразилась у яскравих поетичних образах, в афористичності, в самотності символіки та алегорій. Історизм поетичного мислення з його аналітичним інтелектуалізмом і філософічністю є визначальним у драматургії Лесі Українки, яка по суті і є основоположником в українській літературі драми-дискусії, драми ідей, неперевершеним майстром драматичної поеми, котру поетеса піднесла “на небувалу в історії світової літератури височінь” [10, 88], шукаючи корені змістовності даного жанру “в суспільних явищах, у динаміці взаємин особи і середовища” [4, 90].

Неоромантична драматургія Лесі Українки у її найкращих новаторських проявах (“Одержима”, “Осінь казка”, “Кассандра”, “Руфін і Прісцилла”, “Адвокат Мартіан”, “На полі крові”, “Камінний господар”) була наділена тими рисами філософської п'єси, яка за визначенням теоретика драми, є “апеляцією до творчих здібностей глядача, читача, його естетичному і художньому досвіду” [6, 164].

Драматична творчість Лесі Українки мала безпосередній вплив на подальший розвиток жанру драматичної поеми в українській (і не тільки!) літературі, зокрема історичної (І. Кочерга, С. Черкасенко), символічної (О. Олесь), інтелектуальної дискусійної драми (І. Драч, Л. Костенко).

У добу модернізму донесення ідеї до глядача, спонукання його до роздумів, стимулювання інтелекту стає домінуючим принципом у неореалістичній драматургії, зокрема у соціально-психологічних (ідея “чесності з собою”) і суспільно-політичних драмах В. Винниченка, який морально-філософські проблеми висвітлював через людські індивідуальності, які є водночас невіддільними від соціуму: вагоме місце “в психологічній драмі відводиться змалюванню соціального фону, на якому відбувається дія” [13, 183], драматургічній композиції.

Втілення ідеї в вихоплених з суворих життєвих реалій образах-символах і життєво переконливих характерах властиве драматичній творчості І.Дніпровського. Болючі проблеми свого часу несли абстрактно-символічна поетика п'єс Я.Мамонтова, ідейно психологічні колізії віршованих драм Л.Первомайського.

Найвидатнішим творцем модерної української драми доби національного ренесансу 20-х – поч. 30-х рр. став Микола Куліш, творчість якого є явищем світового значення. Розвиваючи традиції української неоромантичної і неореалістичної п'єси (Леся Українка, В.Винниченко), що акумулювала в собі ідейно-філософські світоглядні засади авторів, Микола Куліш увійшов в українську літературу XX ст. як неперевершений майстер необарокової драми ідей – драми, яка, поєднуючи ознаки сучасних авторів експресіонізму, імпресіонізму та елементи античності і європейського бароко часів Шекспіра і Сервантеса, репрезентувала себе як національно-самотню новаторську п'єсу “символічного реалізму”, ідейно-філософське розмаїття якої “через його (автора – М.К.) український світ раз у раз виводить нас на вершини, з яких видно людство і вічність” [7, 635].

Кожна драма М.Куліша, починаючи від “97” і закінчуючи “Маклевою Грасою”, це світ ідей, які, будучи втіленими в конкретних образах, взаємовиключають одна одну, віддзеркалюючи у своїх суперечностях не тільки трагедію своєї доби, а й прозорливо окреслюючи апокаліпсичний крах людства.

Після винищення мистецького ренесансу 20-х – поч.30-х рр. в українській літературі протягом кількох десятиліть не могли з відомих причин (панування естетики соцреалізму, головним монополістом якої у драматургії довгий час залишався О. Корнійчук) з'явитись серйозні ідейно-філософські драми: відверта ідеологічна заангажованість, ототожнюючись згідно принципів

соцреалізму з художністю, не спонукала до мистецьких пошуків і відкриттів. У Радянській Україні з літературного процесу були на багато десятиліть вилучені імена багатьох талановитих майстрів, що працювали в жанрі драматургії.

У 40-х – 50-х рр., в час панування сумнозвісної “теорії безконфліктності”, українська література, на превеликий жаль, не могла мати справжніх інтелектуально-філософських п’єс дискусійного плану. Жанр драматичної поеми, ступивши на магістралі соцреалізмівської естетики, теж не відповідав своєму призначенню філософської п’єси – “драми настрою”: ідея тут як естетична категорія в даному випадку ставала лише політично-пропагандистським фактором. Серед таких творів можна назвати “Смерть леді Грей” (1934), “Осінь двадцятого” (1938) С. Голованівського, “Камо” (1936) О. Левади, “Шевченко і Чернишевський” (1939) П. Тичини, “Навіки разом” (1950) Л. Дмитерка тощо.

Загалом ідейні дискусії як засіб реалізації художнього антагонізму, вагомості втіленої автором думки використовувались у радянській драматургії пропагандистського призначення і в другій пол. 50-х – 60-х рр. – у період “хрущовського потепління”, коли в літературі наявні вже були демократичні та гуманістичні тенденції, що спонукали письменників до аналітично-критичного підходу до дійсності (“Крила” (1954) О. Корнійчука, “Під зорями балканськими” (1955), “Фауст і смерть” (1960) О. Левади, “Правда і кривда” (1965) М. Стельмаха, “Сині роси” (1966) М. Зарудного тощо).

І все ж у 60-х – 80-х рр. у багатьох творах бачимо звернення драматургів до морально-етичних проблем, посилюється інтелектуально-гуманістичне, філософське начало, спостерігаються новітні модифікації жанрових різновидів, цікаві стильові пошуки, використання нетрадиційних форм драматургічного зображення. Ці та інші явища наявні у романтичній драматургії М. Стельмаха, О. Коломійця. Поєднанням лірико-романтичного струменя з філософічністю, актуальністю проблематики, яка виходить за межі усталених ідеологічних приписів порушеними питаннями, відзначались віршовані драми-диспути “Дума про вчителя” (1978), “Соловейко-Сольвейг” (1979), “Зоря і смерть Пабло Неруди” І. Драча, “Сніг у Флоренції” та “Дума про братів неазовських” Л. Костенко. Твори останньої – яскраве свідчення про цілком оригінально-самобутню модифікацію філософської драми, про майстерне утвердження драми ідей через драму почуттів, про інтелектуалізм сучасної української п’єси, яка гідно входить у світовий контекст.

Список використаних джерел

1. Вороний М. Театр і драма: зб. критич. ст. з обсягу театр. мистец. і драм. л-ри / Микола Вороний. – К. : Волосожар, 1913. – 166, [1] с.
2. Гегель Г.В.Ф. Эстетика: в 4 т. / пер., под ред. М. Лифшица. – М.: Искусство, – М., 1968. – Т.1. – 330 с.
3. Дем’янівська А.С. Українська драматична поема / А.С. Дем’янівська – К.: Вища школа. – 1984. – 159 с.
4. Історія української літератури: у 2-х томах. – Т. 1.: Дожовтнева література / рекол.: І.О. Дзевєрін [голова] та ін.; АН УРСР. Ін-т літератури ім. Т.Г. Шевченка. – К.: Наук. думка, 1987. – 631с.
5. Історія української літератури: У 8 т. / Ред.колегія: Є.П. Кирилук [гол.] та інші. – К.: Наукова думка, 1967. – Т.3. – 516 с.
6. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема / А.А.Карягин. – М. : Наука, 1971. – 227 с.
7. Лаврінєнко Ю. Микола Куліш // Розстріляне відродження: Антологія (1917 – 1933 рр.) – Мюнхен, 1959; Українське слово: Хрестоматія української літератури та літературної критики ХХ ст.: у 3 кн. – К.: Рось, 1994. – Кн. 1. – С. 623 – 635.
8. Луначарский А. О театре и драматургии // Избранные статьи: в 2 т. – М. : Искусство, 1958. – Т.2. – 167 с.
9. Мамонтов Я. Театральна публіцистика / Я. Мамонтов. – К. : Мистецтво, 1967. – 327 с.
10. Мельничук Б.І. Драматична поема як жанр: літературно-критичний нарис / Б. І. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 144 с.
11. Мороз З. П. На позиціях народності : дослідження : у 2 т. / З.П. Мороз. – Т. 2 : Проблема конфлікту в драматургії. – К. : Дніпро, 1971. – 480 с.
12. Настольный энциклопедический словарь. – М. : Товарищество А.Гранат и К, 1897. – Т.3 – 637 с.
13. Сторчак К.М. Питання поетики драми / К.М. Сторчак. – К. : Держлітвидав УРСР, 1959 . – 243 с.
14. Франко І. Зібрання творів: у 50 Т. / І. Я. Франко [Редкол. Е.П.Кирилук (голова) та ін.] – К.: Наук. думка, 1976-1986. – Т. 31: Літературно-критичні праці (1897-1899) – К.: Наук. думка, 1981. – 595 с.
15. Шоу Б. О драме и театре / Б. Шоу. – М. : Иностранная литература, 1963. – С. 496.

Summary. The article deals with genesis and the problem of evolution of dramas ideas – dramas discussion, dramas of ideological collisions – in the world in general and in Ukrainian literature. It gives examples of the best achievements of this genre in the works of the classics, including O. Pushkin, O. Tolstoy, Lesya Ukrainka, M. Starytsky, H. Ibsen, A. Chekhov, A. Shaw, I. Kocherga, L. Kostenko and others.

Key words: drama, idea, conflict, world outlook, collision, discussion, philosophical.

УДК 821.161.1.09 – 31

Т.В. Кушнірова

ЖАНРОВИЙ СИНТЕЗ У РОМАНІ «ДАР» В. НАБОВОКА

У статті розглядаються жанрові особливості роману «Дар» В. Набокова. Виділяється жанровий зміст, аналізуються жанрові доміанти, основні мотиви. Особливе місце відводиться наративним стратегіям та хронотопам роману, розглядається їхній взаємозв'язок та ієрархія. Виокремлюються особливості індивідуального стилю письменника, а також зв'язок з літературною традицією.

Ключові слова: Набоков В., жанр, стиль, жанровий зміст, доміанта, хронотоп, літературна традиція.

Творчість В. Набокова традиційно привертає значну увагу літературознавців, оскільки досить специфічною є манера оповіді митця. Окремі дискусії викликає жанрове наповнення творів письменника, оскільки для його доробку характерна поліжанровість, що пронизує усі рівні художнього тексту. Підтвердженням цього стає роман В. Набокова «Дар» (1937), жанрові складники якого органічно поєднані між собою. Даною проблемою займалися чимало дослідників (М. Афанасьєв, М. Липовецький, Б. Бойд, Ж. Нива, П. Тамма, І. Паперно, О. Сконежна та ін.), ідентифікуючи «Дар» В. Набокова як роман-матрьошку [5], роман-енциклопедію [6], дзеркальну енциклопедію [9], роман-ребус-загадку [3], роман-кросворд [4] тощо. Літературознавець І. Сухих зазначає, що «Дар» – «рідкісна навіть для автора «Дару» енциклопедія жанрів, мікрожанрів, псевдожанрів» [9, 220]. Жанрова структура даного твору В. Набокова досить складна, що провокує все нові розвідки у сучасному літературознавстві. Ми долучаємося до даної проблеми і маємо на меті ідентифікувати жанр означеного твору, заналізувати його структурні складники: виокремити жанрові константи та доміанти, хронотоп та окреслити наративні стратегії.

Одним із значущих складників жанрового наповнення роману «Дар» В. Набокова є хронотоп, що має багаторівневу структуру. «Принцип організації романної структури «Дару» стає принципом кодування, а сама структура тексту нагадує структуру кросворда» [4, 174]. Роман складається з кількох хронотопів, органічно поєднаних жанровим змістом: ідилічного, екзотичного, історичного, соціально-побутового. Домінантним стає соціально-побутовий хронотоп, стрижневим образом якого є Федір Костянтинович Годунов-Чердинцев, деміург, що творить художню реальність. Ідилічний часопростір стає відбитком минувшини, проглядається у споминах головного героя про дитинство та полишену країну, асоціюється з безтурботним раєм. Екзотичний хронотоп ініціює паралельну реальність, центральним героєм якої є батько-мандрівник Годунова-Чердинцева. В історичному хронотопі подається життєвий і творчий шлях М.Г. Чернишевського, критика, письменника, суспільного діяча середини XIX століття. Необхідно відзначити деміургічну складову особистості головного героя, оскільки саме його свідомість вимальовує декілька антитетичних реальностей. Наратор поринає у спомини, що характеризуються ідилічністю, творить в уяві цілий екзотичний світ, створює панорамний відбиток доби XIX століття.

Соціально-побутовий хронотоп стає стрижневим і пов'язує між собою різні шари роману. Символічно видається назва твору: «Дар» як символ творчості дає можливість авторові пов'язувати реальні та ірреальні хронотопи. Кожен із хронотопів деталізований і має певну систему образів: в екзотичному центральною постаттю є батько Годунова-Чердинцева, в ідилічному – члени родини (батько, мати, сестра головного героя, малий Федір), друзі, знайомі, в історичному – реальні та вигадані герої XIX століття, основним серед яких є М. Чернишевський, у соціально-побутовому – сам митець, Федір Годунов-Чердинцев, емігрант-письменник, представник німецького соціуму початку XX століття. Між різними видами хронотопів існують семантичні алюзії (Годунов-Чердинцев, Микола Гаврилович Чернишевський, Чернишевський Яша та ін.).