

Науменко Н. В.

Національний університет харчових технологій

ДІАЛОГІЗМ І ДИНАМІЗМ – КЛЮЧОВІ СКЛАДНИКИ ДРАМАТИЧНОГО ТВОРУ

У статті розглянуто ключові формозмістові маркери компонування драматичного твору, зокрема діалогізм як вияв взаємозв'язку життя та мистецтва і динамізм як чинник «життєвості» події, показаної в тексті п'єси. Узагальнюючи всі термінологічні концепти, наведені у визначеннях драматичного як роду літератури, можна констатувати, що в ньому точку зору автора виявлено найменшою мірою, а отже – ширший простір для роздумів, відчуттів і оцінок залишено героям, а в перспективі й реципієнтам.

Утверджено, що, оскільки рушієм драматичного дійства є конфлікт, то співудари часопросторових площин «сцени», «закулісся», «глядацької зали» дозволяють драматургам усіх часів показати нерозривний зв'язок між театром і життям та водночас застерігають від повного їх злиття. Процес розв'язання конфлікту, «розплутування вузлів», на які наштовхується людська свідомість, відбувається в монологах, діалогах, полілогах – драматичних, дієвих, здатних «візуалізувати» перед глядачем суперечку персонажа з самим собою та з іншими учасниками театрального дійства. Надто ж ця візуалізація важлива, коли йдеться про сприйняття так званої лезедрами (драми для читання) як твору, котрий, не будучи поставленим на кону, розіграється в уяві реципієнта, спроможного і створити декорації, і підібрати на свій розсуд акторів на будь-яку роль.

Детальне вивчення драматичних творів, написаних у різні часи та в різних країнах, актуальне й у категоріях інтермедіальності, надто ж якщо йдеться про спостереження за роботою працівників справжнього театру – акторів, режисерів, механіків, суфлерів та інших. Тоді очевидними постають принципи втілення сценічних образів не лише обумовлених у п'єсі, а й ролей «драматурга», «режисера-постановника», «машиніста сцени», «музикантів» та інших працівників театру. Ключовим чинником діалогізму та динамізму драми, окрім традиційного для багатьох творів «руйнування ілюзій», стає повсякчасне «пере-сотворіння» конкретного сценічного архітвору в різних часопросторових площинах.

Ключові слова: драматургія, театр, трагедія, комедія, діалогізм, динамізм, сцена, лезедрама.

Ключовим тут, окрім традиційного для багатьох драматичних творів «руйнування ілюзій», стає повсякчасне «пере-сотворіння» конкретного сценічного архітвору в різних часопросторових площинах.

Постановка проблеми. Драматичний (грец. *drama* – дія, дійство) спосіб художнього мислення відтворює насамперед зовнішній стосовно автора світ, взаємини між людьми, їхні дії і вчинки, передає конфлікти, що виникають між ними при розгортанні життєвих колізій. Такий показ руху дійсності передається не описово, а через розмови дійових осіб – їхні монологи, діалоги, полілоги. Ще Аристотель відзначав: основою якістю драми є дія, що в драматичних творах наявне «наслідування дії... дією, а не розповіддю» [1, с. 7]. Тому головними формозмістовими вимірами драми можна вважати діалогізм (навіть у монолозі героя, адресованому глядачам, англійською мовою – «soliloquy») та динамізм, відповідно до сквородинського «Рух – це життя».

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Порушеним у статті проблемам приділили належну увагу автори праць із історії театру (Наталія Веселовська, С. Єфремов, М. Захаревич, Оксана Когут, В. Корнійчук, А. Новиков, В. Працьовитий, І. Франко, Тетяна Хайдер, С. Хороб, Ольга Червінська, Наталія Чечель, Ірина Чужина, Марія Шаповалова) та теорії драми (Олена Бондарева, Є. Васильєв, Ірина Зайцева, О. Клековкін, Ольга Новобранець, В. Сахновський-Панкєєв, Тетяна Сverbілова, А. Ткаченко).

Відповідно до принципів показу дійсності, науковці – у тому числі сучасні – драму як вид літературного твору поділяють на «аристотелівську» та «неаристотелівську» [2, с. 76; 9, с. 4; 14, с. 275; 15, с. 129]. «Аристотелівська»

(або «закрита») драма розкриває характер персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій та вчинків героїв на відносно обмеженому просторі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Хазяїн», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка, «Дикий Ангел» О. Коломійця, «Цирк життя нашого» Світлани Лелюх).

В основу «неаристотелівської» («відкритої») драми покладено синтетичне художнє мислення, результатом якого є активне проникнення до драматичного роду епічних чи ліричних елементів. Тим самим створюється ефект родо-жанрової дифузії [7, с. 248; 14, с. 275–276]. Це характерно для творів Лесі Українки («Лісова пісня»), М. Куліша («Народний Малахій», «Патетична соната»), І. Костецького («Близнята ще зустрінуться»), І. Драча («Спрага», «Дума про Вчителя»), Віри Вовк («Крилата скрипка», «Іконостас України»).

Із такого двоподілу випливає й характерна особливість драматичного способу художнього моделювання дійсності: життя людини необхідно показувати так, щоб було помітно, як вона долає перешкоди, прямуючи до певної мети, як вона виходить із тих ускладнень, котрі виникають на її шляху. Загалом не потрібно показувати все життя людини в *драмі*, адже її сутність може виявитися при розплутуванні складних суспільних чи моральних «гордієвих вузлів». Інакше кажучи, естетичним предметом драми є емоційно-вольові реакції людини [10, с. 7].

Постановка завдання. Мета роботи – на основі аналізу знакових драматичних творів Нового часу, передусім української літератури, визначити місце та роль діалогізму та динамізму у творенні специфічної тональності театрального дійства та утвердити його чинником взаємодії мистецтва та життя – як у сценічній п'єсі, так і у «драмі для читання» (лезедрамі).

Виклад основного матеріалу дослідження. Працюючи над драмою-феєрією «Лісова пісня», Леся Українка щиро зізнавалася у листі до Людмили Старицької-Черняхівської про свої «творчі муки», «творчого демона». Це проливає світло на психологію Лесиної творчості: *«Мене просто гальванізує якась idée fixe; якась непереможна сила і юрба образів не дає мені спати, мучить. Як нова недуга, – отоді і вже приходить*

демон лютіший над усі недуги і наказує мені писати, а потім я знову лежу як порожня торбина. Отак я писала «Лісову пісню» і все що писала останнього року» [16].

Давно помічено, що драматизм (у тому числі діалогізм та динамізм як його ключові складники) є певним аспектом естетичного ставлення творчої особистості до складностей і суперечностей життя. Митець, моделюючи їх, розгортає сюжет, оцінює конфлікти з відповідних громадянських позицій самих дійових осіб твору. І хоч драма ґрунтується на контрастному зіткненні ідей, принципів, переконань, проте, за Гегелем, вона має створювати враження внутрішньої гармонії.

Рушієм дії у п'єсі виступає **конфлікт**. У процесі його розростання, загострення окреслюються характери дійових осіб, це відчуває читач і особливо глядач – при сценічному втіленні твору [2, с. 36]. Драматичний спосіб зображення дозволяє глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору.

Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу. Історія драматургії засвідчує обґрунтованість цієї істини: у кожній національній літературі можна знайти драматичні твори, в яких ніби все було оформлено за законами цього роду, але відсутність внутрішнього протиборства дійових осіб зумовлювала їхню «не-сценічність», а отже, й невдачу автора. Чимало таких п'єс навів та проаналізував у своїй розвідці «Бонавентура в українській літературі: уваги читача» Сергій Єфремов [3, с. 197–198].

Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – **театру** [14, с. 276]. До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, поки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника.

Якщо в оповіданні чи романі розмови персонажів підпорядковані авторові, котрий спрямовує їх у відповідне річище, то в драматичному творі діалог є самостійним рушієм дії. Звідси його енергійність, динамічність, внутрішня напруженість. Мова драматичних персонажів – дуже індивідуальна та різноманітна. У ній є вся градація відтінків – від народної етимології («**Палажка**. А коли ж приїде отой... ростиратор? **Мартин**. Регістратор» – І. Карпенко-Карий, «Мартин Боруля») до напрохуд красивих образів і мовних зворотів («**Мавка**. Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає» – Леся Українка, «Лісова пісня»). Тому кожен драматург прагне до оволодіння багатством, усіма незрівнянними драматичними можливостями мови.

В **епосі**, змальовуючи життя, письменник сам виступає як третя або перша особа; в тому і тому випадку він – і оповідач, і коментатор. У **ліриці** письменник показує багатоманітність розвитку дійсності в формі свого ставлення до неї. У **драмі** письменник розповідає про події, подає своє ставлення до них у формах самого життя – безпосереднього процесу.

Значно обмеженіша у змалюванні людських характерів через відтворення послідовності подій, ніж **епос**, і в розкритті характеру через показ ставлення ліричного героя до змалюваної дійсності, ніж **лірика**, **драма** розкриває характер шляхом гострого, а часом непримиренного (трагедія) зіткнення людських поглядів, інтересів, сприйняття, уявлень, смаків, бажань, надій тощо. Драматург може вводити у твір досить розлогі ліричні або публіцистичні відступи, деталізувати масу подій; кожна така подія в драмі повинна бути відтворена в дії [14, с. 277].

Ще одна родова особливість драми – максимальне ущільнення часу, змалювання особливо напружених подій, виразних, чітких, яскравих конфліктів, які швидко розвиваються. Сконцентрованістю подій зумовлено й те, що в творі, як правило, намічається переважно **одна** лінія розвитку дії. Сказане підкріплюється думкою Гете зі статті «Про епічну і драматичну поезію»: «Епічна тема зображає переважно обмежену особою діяльність, трагедія – обмежені особою страждання; епічна поема – людину, що діє назовні: бої, мандрівки, всілякі вчинки, що обумовлюють певну чуттєву просторовість; трагедія – людину, скеровану в глибину свого внутрішнього життя, а тому події справжньої трагедії потребують лише невеликого простору» [18].

Драматичний твір, як і епічний, засновується на сюжеті. Основою структури п'єси є розвиток дії, постійна зміна картин і сцен. Оскільки в драматичному творі автора нібито немає, відсутні його прямі втручання в розвиток подій, то головне навантаження тут несе сама дія, динаміка її конфлікту. Одним із специфічних законів драматургії та пов'язаних із нею суміжних мистецтв – театру, кіно, радіопостановки й телевізійної вистави – є *сконцентрованість і напруженість дії*. Не випадково в п'єсах персонажі називаються **дійовими особами**, бо якщо вони не діятимуть, а тільки вестимуть між собою розмови, то власне й самої **драми** не створено [2, с. 76; 14, с. 278]. Тому-то поняття «дійової особи» на театральних афішах і в синопсисах має незмінного супутника – «**виконавця**».

Нині в моду увійшло слово «римейк» (англ. *remake* – *переробка*), часто застосовуване до синтетичних творів: «Гарний римейк – ефективний, витончений і багатозначний. Ми дивимося (читаємо) одне, водночас згадуємо друге та маємо на думці третє» [14, с. 279]. Історія мистецтва знає чимало інсценізацій та екранізацій епічних творів, творених із багатоплановою метою – полегшити їх сприйняття читачем, проявивши слово у дії. На жаль, драматична інтерпретація роману, повісті, поеми (п'єси та кіносценарії) часом програє першотворові: адже в ній не створюються нові художні світи, а лише перебудовуються старі.

На інсценізацію (екранізацію) постійно здобувалися та здобуваються класичні епічні твори української літератури – «Енеїда» І. Котляревського, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Земля» та «У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської, «Зачарована Десна» Олександра Довженка, «Чотири броди» Михайла Стельмаха та інші. Щоправда, внаслідок інсценування прозовий або ліро-епічний твір значно втрачає на ліричних відступах, на авторських розмірковуваннях про долю персонажів. У транспозиції мови прози / ліро-епіки на мову драми майстерність інтерпретатора полягає в тому, щоб оприятити авторські інтенції белетриста (поета) через мову й дії персонажів п'єси або кінофільму. Й.В. Гете зазначав у вищезгаданій статті «Про епічну і драматичну поезію», що трагедія показує людину з глибиною її внутрішнього життя, отож, для здійснення цієї вимоги необхідно сконцентрувати дію і в часі, і в просторі [18].

Своєрідність композиції п'єси – у показі прямої, безпосередньої дії, яка через мову дійових осіб, їхні вчинки і жести моделює певні конфлікти. Драматург не обов'язково має переносити у полотно твору реальні події життя; він, на думку Д. Дідро, може сам вигадати подію за умови, що драматичний конфлікт не суперечить дійсності.

Так, М. Старицький у драмі «Талан», розгортаючи життєву долю Марії Лучицької, талановитої актриси типової української театральної трупи, порушив низку актуальних соціальних, мистецьких, морально-етичних проблем, що стосувалися місця і ролі творчої інтелігенції в українському суспільстві кінця XIX століття.

Головною проблемою, що її розкриває драматург завдяки прийомові «театр у театрі» [6, с. 104], виступають «свобода особистості, її стосунки з оточенням, душевна розхристаність, марні пошуки внутрішнього комфорту, гармонії в собі» [8, с. 79]. Звернення Михайла Старицького до театральної тематики дозволило розширити коло осмислюваних проблем, зокрема підійти до питання митця і мистецтва, творчої особистості, вибору між особистим щастям та служінням мистецтву [9, с. 261], яке згодом стане однією з актуальних проблем, що розроблятимуться у творчості наступної генерації українських письменників.

Інший приклад – доробок В. Винниченка. Впродовж десятиліть його осуджували за «вигаданість» сюжетів і конфліктів, які начебто перевертають життєву правду, ставлять дійсних осіб у штучні ситуації. Проте уважний аналіз його драм «Брехня», «Закон», «Щаблі життя», «Базар», написаних іще в перший період творчості (1902–1906 рр.), передають гостру реальну боротьбу ідей того часу [2, с. 78].

Це справді новаторські твори, дійовими особами яких стали представники міських соціальних груп. І дуже образно висловився М. Вороний: новітня драма – «це драма почуттів, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини».

Саме такими є драми В. Винниченка, в яких розгорталася боротьба індивідуума «з самим собою». Структурою п'єс письменник переконливо показував можливість краху «нової», компартійної моралі, яка суперечила загальнолюдським цінностям. Гострота внутрішнього конфлікту в його творах полягала в осуді аморальних ідей і їх носіїв.

Знакові драматичні твори кінця XIX – початку XX століть, насамперед В. Винниченка,

А. Стріндберга, Г. Ібсена, Г. Гауптмана, Лесі Українки, визначаються спільним знаменником – «драма ідей». Вони позначені особливим внутрішнім психологічним напруженням дії, і в цьому – сила їхніх конфліктів. Драматурги, розгортаючи сюжет, завжди надають вирішального значення **розв'язці**, адже саме на цьому етапі п'єси розв'язуються усі суперечності, розплутуються сюжетні вузли й інтриги.

У драмі однією з основних форм розгортання конфлікту є *репліки, діалоги, полілоги*. *Реплікою* висловлюється одинична думка персонажа, що підкреслює певну його дію. *Діалог* передає зіткнення персонажів – чи приховано, чи відкрито. *Полілоги*, у яких стикаються декілька різнопланових точок зору, ускладнюють драматичний конфлікт.

У розмовах виявляються характери дійових осіб, реалізується ідея драми. Закон драматичного дійства, згідно з яким розвиток дії повинен впливати з рішень дійових осіб, стосується не лише головних героїв, а й усіх другорядних персонажів п'єси. Вони відіграють істотну роль у дії, навіть якщо вимовляють лише кілька слів або з'являється у масовій сцені. Значущість їх реплік або появи залежить від того, наскільки активно ці персонажі задіяні у сцені. А це означає, що приймати рішення повинні й вони [20, р. 258].

Композиція п'єси значною мірою визначається її жанровою специфікою. Одним із двох видів драми стала **трагедія**. Цей драматичний вид у своєму розвитку зумовив появу терміна «**трагічне**» (у М. Куліша також «трагедійне» у підзаголовку до п'єси «Народний Малахій») – принципу освоєння світу, що характеризується сприйняттям глибоких страждань і навіть загибелі людей, які втілюють певний суспільний ідеал. Із трагедією також пов'язано поняття **катарсису** – духовного очищення, співчуття реципієнта літературним героям.

Трагедія як літературний рід і водночас спосіб його сценічного втілення в театрі на різних періодах розвитку характеризується складними і глибокими конфліктами, які, як правило, завершуються смертю героїв, що не змогли подолати нездоланих перешкод («Гамлет», «Король Лір», «Ромео і Джульєтта» Шекспіра, «Федра» Ж. Расіна, «Мазепа» Ю. Словацького, «Криваве весілля» Ф. Гарсія Лорки). В українській літературі трагедія з'являється за часів романтизму. Тематика її переважно історична: це твори М. Костомарова «Кремуцій Корд», «Сава Чалий» і «Переяславська ніч».

Жанр трагедії трансформується в реалізмі XIX століття, коли трагічне засновується насамперед на матеріалі самого життя, а через осмислення історичних подій минулого показується сучасність і прогнозується майбуття (твори «Полуботок» О. Барвінського, «Оборона Буші» М. Старицького, «Гетьман Дорошенко» Людмили Старицької-Черняхівської).

Пафос трагедії «Сава Чалий» у версії І. Карпенка-Карого зумовлено гостротою конфлікту між повстанцями-гайдамаками і польською шляхтою, зрадою честолобного повстанського ватажка, який «за панські ласощі й принади» перекинувся у ворожий табір і за зраду повинен понести заслужену кару. З точки зору мовності літературної, пафос твору зумовлено й тим, що написано його ритмізованою прозою, яка сходить до п'ятистопного ямба – архетипного віршового розміру трагедії. У фіналі Гнат Голий категорично відкидає виправдання колишнього свого побратима, нагадує Саві про його злочини, заповідяні гайдамакам і всьому народові:

«... За те, що кіш у Чорнім лісі наш спалив, напавши зрадою на нього; за те, що ти ловив товаришів своїх і в руки панські віддавав; за те, що церкву ти спалив – тебе громада наша смерті присудила, і виповнить присуд громадський ми взялись... Колись, хрестами помінявшись, ми перед образом дали присягу оборонять людей своїх від людської кривди і напасти; присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!..» [4, с. 285]

І сьогодні трагедія І. Карпенка-Карого навчас обдумувати кожний крок, кожний вчинок, нагадує, що незважені дії можуть стати горем, нещастям, невідворотним кінцем.

Джерелом **комічного** є невідповідність «високої» драматичної форми і «побутового» змісту, мети й засобів її досягнення, намірів і їх реалізації. На думку критиків, така невідповідність існує завжди, тому комедія – це «вічно молодий драматичний вид». Г.Е. Лессінг слушно зауважував: комедія має виправляти людей сміхом, а не насмішкою [2, с. 79].

Якщо в античні часи вважали, що між трагедією й комедією лежить неподоланна формозмістова прірва, то новітні теоретики літератури твердять про їхню глибинну спільність. Адже обидва жанри різними шляхами втілюють одну й ту саму мету – **зображення життя людини в динаміці її стосунків із довкіллям та подолання внутрішніх суперечностей**.

«Комедія, – пише В. Сахновський-Панкеев, – служить тому ж утвердженню прекрасного,

доброго, справедливого, що й трагедія, тільки здійснює це іншими засобами, ніби застосовуючи метод, який у математиці називається «доказом від супротивного» [13, с. 48].

Г. Гегель називав комічними дії, в яких «дріб'язкові й нікчемні цілі здійснювалися з виглядом великої серйозності». Такий підхід комедіографів до зображення дійсності зумовлював особливий конфлікт, відмінний від драматично-трагедійного. Це й зумовило народження і розвиток комедії з її численними підвидами (трагікомедія; комедія ситуацій; комедія масок; «комедія, яку треба зробити»; лірична комедія; фантастична комедія; комедія-гротеск тощо).

Драматург, будуючи сюжет комедії, підбирає життєві **факти, настрої та погляди**, змальовує **постаті**, які заслуговують осуду (Терентій Пузир, Герасим Калитка, Мартин Боруля у творах І. Карпенка-Карого; Саватій Гуска та його родина, Мина Мазайло, тьотя Мотя з Курська, Малахій Стаканчик у творах М. Куліша; голова колгоспу Таран та інші чоловіки-персонажі «Фараонів» О. Коломійця). У комедії будь-яка випадковість умотивована закономірністю дії, логікою комедійного характеру [13, с. 52].

Тому комедії І. Карпенка-Карого й сьогодні хвилюють читача та глядача – завдяки життєвій правді, яскравості та колоритності образів – цілої галереї типів тогочасного суспільства, які прийшли в його твори з самого життя; вмілому інкрустуванню фольклорних мотивів, соковитій народної мови. «Твори Івана Карпенка-Карого, першого нині майстра на ниві української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень і вмілість схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села [див. 17, с. 377–379].

Навіть побіжний погляд на поетику драматургії І. Карпенка-Карого свідчить про те, що автор значно випередив свій час, застосовуючи прийоми, характерні для багатьох сучасних п'єс: *гостро пародійний гротеск* (у «Розумному та дурні», «Ста тисячах», «Суєті», «Житейському морі»), *химерно-довільні засоби показу дійсності – видіння, мрії, сні* (у «Мартині Борулі», «Хазяїні»), *промовисту ономастику, фольклорні алюзії, очуднення*. Досить пригадати розмови між Мартином Борулею і наймитом Омельком. Зовні простакуватий наймит сміливо висміює дворянські примхи свого хазяїна, високопарний стиль його мови:

Мартин. *Геть з очей, паршивий робітник! Тобі гиндики пасти, а не коней глядіть! Самі*

кращі коні пропали! Будеш ти мені одслужувати за коней шість літ.

Омелько. *А буду. Таке діло. (Набік). А хто ж мені одслуже за чоботи та за кобеняк? Якби не ти, то я б їх і не брав...* (дія II, ява третя) [4, с. 24].

Мартин. *... Чую, як мені легко робиться: наче нова душа сюди ввійшла, а стара, дворянська, попелом стала. Візьми, Омельку, попіл і розвій по вітру!..*

Омелько. *І що б то було на цигарки віддати!* (дія V, ява шоста) [4, с. 56].

Розгортаючи сюжет, драматург заради створення комедійних ситуацій послуговується різноманітними художніми прийомами і засобами. Часто вони позначені умовністю (картини сновидінь або марення, специфічна ономастика, просторічні вислови, вульгаризми, варваризми), але для посилення комічного пафосу – незамінні.

Третім видом драматичного ряду є **драма** у вузькому розумінні категорії. Романтична драма, продовжуючи боротьбу проти класицистичних канонів, вдається до символізації в розкритті конфлікту між добром і злом.

Наприклад, романтичним пафосом насліджені українські *геройно-історичні драми* «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, «Довбуш» Гн. Хоткевича, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка.

Реалістична драма XIX–XX ст. культивується в наступних жанрових різновидах: *соціально-побутовому* («Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького), *соціально-психологічному* («Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка), *проблемно-філософському* («Одержима», «Руфін і Прісцилла», «Камінний господар» Лесі Українки). Поєднання історичної конкретики з умовністю й символічним звучанням сюжету й характерів визначає жанрову специфіку *фантастичної драми* Лесі Українки «Осінь казка», *феєрії* «Лісова пісня» [14, с. 285].

Архітектоніка драматичного твору виявляється в його поділі на дії (акти, «одміни»), картини, яви (сцени, «виходи»). Українські драматичні твори кінця XIX – початку XX століття часто поділялися на 4–5 дій («Сто тисяч», «Хазяїн» І. Карпенка-Карого – чотириактні; «Не судилося» М. Старицького, «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого – п'ятиактні).

У сучасній драматургії кількість дій не обумовлюється, а у сценічному втіленні класичного твору скорочується до двох-трьох. Так, п'ятиактна комедія «Мартин Боруля» І. Карпенка-Карого у постановці Київського українського драматичного

театру імені І. Франка (2007) має дві дії, що вмотивовано не лише потребою заощадити час, а й відновити перервану авторськими антрактами дію.

Є п'єси, спеціально призначені для читання. Це так звані **«лезедрами»** (нім. *Lesen* читання + *драма*), від самого початку зорієнтовані не на сценічну постановку, а на читання. Однак такі діалогічні твори з розгорнутими ремарками, як правило, не мають широкої популярності (хоча тут є винятки, наприклад, «Фауст» Й.В. Гете, п'єси Б. Шоу «Дім, де розбиваються серця», «Доми удівця», Теннессі Вільямса «Скляний звіринець»).

Лезедрама (або, як називає її А. Ткаченко, *епо-драма*) [15, с. 131–132] – це переважно філософська, психологічна або історична драма, яка репрезентує відхід від канонів класичної драматургії: вона невелика за обсягом (часто одноактна), написана у формі монологу чи діалогу й не потребує сценічного втілення, хоча подеколи записується як радіопостановка. Саме тому у сприйнятті такої драми роль режисера, декоратора, виконавця (виконавців) грає сам читач. Лезедрама дає реципієнтові великий простір для роботи уяви: створити власну театральну сцену, декорації для уподобаного твору, провести «кастинг», визначивши список акторів на головні та другорядні ролі, підібрати відповідне музичне оформлення.

Прототипом лезедрами в українській літературі Наталія Малютіна небезпідставно визнає драматичний етюд «Осінь» Олександра Олеса [5, с. 138]. У ньому до розвитку дії, крім реплік нечисленних персонажів, прилучаються ремарки (написані без розділових знаків, наче стрімко продовжуючи одна одну) та елементи театру тіней – символістичні фігури недововленості: реципієнтові невідомо, чи вбивство Сторожихою Пана станеться насправді, бо, за настановою автора, у цій сцені беруть участь лише їхні тіні.

Це ж можна сказати й про Олесів етюд «По дорозі в Казку», на початку 1990-х років реалізований у жанрі радіодрами. Він становить чималий інтерес і як драма для читання, і як твір сценічний. Етюд є взірцем української лезедрами символістського гатунку: проблемно-тематичні площини автор вирішив максимально абстрактно. Персонажі не мають імен (Він, Хлопчик, Дівчина, Перший з натовпу); наскрізною є символіка (Казка – омріяна ідеальна країна, утопія; червоні маки – дороговказ до мети; темний ліс, болото – ворожі природні сили; дорога – очищення).

Тема твору – стосунки героя й юрби, розбіжність між мрією й дійсністю. О. Олесь по-новому вирішує порушену романтизмом проблему взаємодії героя і натовпу: люди блукають лісом, у якому немає нічого «рідного й знайомого», а герой прагне вивести їх із темряви.

Темний ліс – постійне місце перебування натовпу, засліпленого власним прагматизмом, лінощами, а може, й побоюванням змін. І хоч герой вірить у Казку, прагнучи довести туди народ, Він зневірюється. Із розмови героя-одинака з натовпом виходить, що це тільки Йому затісно в хаті, де *«ніде й крил розправить»*. Натовп говорить Йому: *«Ти сам йди, а ми і тут свій вік як-небудь доживем»*. У цьому – сутність психології маси, яка думає тільки про точковий момент часу – «свій вік», а не про майбутнє.

У фіналі драми головний герой помирає, вбитий зневіреними людьми. Лише Він бачить, що Казка існує, однак натовп повертає назад, у ліс. Згідно з авторським задумом, маси просто не готові прийняти Казку, до якої їх веде герой. У такому контексті символічними постають образи Дівчини й Хлопчика. Дівчина уособлює вагання між мрією та дійсністю. Показово, що вона вступає в ідейну суперечку з Ним, не зневірившись остаточно в існуванні ідеальної казкової країни. Хлопчик, який живе в Казці, доводить, що вона існує. Але для того, щоб потрапити туди, треба бути духовно чистим, відкритим до всього нового, як дитина (див. Євангеліє від Марка), вірити в свої сили, довіряти самому собі, чого не вистачило навіть Йому. *«Твого вже голосу ніхто почути не зможе»* [11, с. 119], – каже головному героєві Хлопчик, і цими сумними словами завершується п'єса.

Автор залишає відкритим питання: чи вдасться комусь із тих, хто пішов назад у темряву, бодай одним оком побачити Казку? В цьому – не лише естетична цінність, а й актуальність Олесевої драми.

Сучасними «драмами для читання», втіленими в ліро-епічній, навіть ліричній формі, можна кваліфікувати цикл верлібрів «Містерія зілля» І. Калинця, поеми «Єзавель. Містерія» В. Герасим'юка, «Проект для балету в трьох актах» Б. Рубчака. У помежованій між сценічним твором та лездедрамою п'єсі С. Жадана «Мері Крістмас, Джіус Крайст!» осучаснюється євангельська оповідь про Різдво Христове, десакралізується й навіть мілітаризується священний часопростір Вифлеєма, на що вказує транскрибований англомовний заголовок твору

[7, с. 257]. Разом із тим, змінюється система персонажів традиційного вертепу, якими є Паламар, Янголи, Пастухи, Ірод, Три царі, Сатана, Смерть, Рахіль, та зміст подій, що відбулися після народження Христа. У драмі С. Жадана Три царі перетворюються на трьох «пакистанських наркобаронів»; цар Ірод стає «генералом І.». Ісус народжується не у вифлеємській яскині, а «на фермі поблизу придорожного кемпінгу»; побиття Іродом немовлят тлумачиться як «ракетно-бомбові удари по фільтраційних таборах» [4, с. 144–145].

Іншими словами, тут, крім вертепної побудови сценічного простору, контекстуально присутні «містерійні» симультанні декорації Раю (власне Різдво; негритянські духовні співи госпелз; «самоаналіз і медитація» Йосифа) та Пекла (події палестинської війни).

У поліметричній за віршовим ладом драматичній поемі «окопний генерал Ірод» говорить верлібром, даючи інтерв'ю на тему «про час і про себе», яке обрамлює вертепну дію. На початку воно звучить «стрьомно»:

*час це змія яка полює на метеликів
скажімо високі зелені стебла часника що
ростуть
перед будинками
або мости через замулену ріку на яких
валяються
фісташки й лотерейні квитки –
хто знає з чого насправді складається твоя
присутність* [4, с. 146],
а наприкінці – оптимістично:
*колекціонери метеликів знають якими
крихкими стають крильця комах їхні маленькі
тіла
як із них сиплеться труха...
ці траурні візерунки я завжди говорив
річ не в Ісусові а в його народженні колір
і запах
ось що залишиться в твоїй пам'яті...*
[4, с. 157].

«Оптимізм» усвідомлення того, що «все розчиняється в часі», навіть більше – того, що Різдво як таке ще й не відбулося, спонукає Ірода завершити свою мову римованим складом:

*іще лежать угорі небеса глевкі
іще відлига холодна й нетривка
її молитви іще короткі і легкі
її вагітність іще тільки перетіка* [4, с. 158].

Тим самим п'єса С. Жадана набуває вигляду італійської *commedia da fare* – «комедія, яку треба зробити», поширена в добу модернізму [7, с. 258].

Висновки. Драма – це не власне літературний жанр, вона живе передусім у театрі й підпорядковується законам сцени. Її можливості неухильно формують логіку, внутрішній лад драматичного твору. Враження від читання драми та від безпосередньої зустрічі з нею в театрі мають певні відмінності, але вони логічно доповнюють одне одного.

Важливим елементом усякої п'єси є майстерно виписаний діалог, переваги якого драматург помічає насамперед – у читанні класичної п'єси або перегляді театральної вистави. Інший момент – «драматичний вузол», або ситуація, яка спонукає героя або групу героїв діяти, приймати рішення. Конфлікт, колізія, боротьба – ці слова часто вживаються стосовно п'єси. Що більше

перешкод доведеться долати героям, то цікавішим вийде твір.

Подальші студії в цьому напрямі зумовлює факт, що зв'язок між театром і сценічним твором – не лише в тому, що драму треба показати. Справжнє народження драми найчастіше пов'язано зі втіленням її на кону: як і читач, драматург не бачить її, доки не покаже глядачеві. Драма – це театр певної тональності, це конкретна вистава. Театр – це жива творчість і співтворчість. Усі найвеличніші твори досягали висот тоді, коли між залом і сценою установлювався магічний зв'язок, а відтак саме інтермедіальність як комбінування різних підходів до літературного твору стане основним принципом дослідження.

Список літератури:

1. Античні поетики. Аристотель. Поетика. Псевдо-Лонгін. Про високе. Гораций. Про поетичне мистецтво. Київ: Грамота, 2007. 168 с.
2. Гуляк А.Б., Скоробагатько Н.М., Хропко П.П., Цуркан І.М. Деякі аспекти аналізу літературного твору: підручник. Київ: Науковий світ, 2000. 124 с.
3. Єфремов С.О. Бонавентура в українській літературі: уваги читача. *Літературно-науковий вістник*. 1904. Ч. XXIX. С. 188–202.
4. Жадан С. Цитатник. Харків: Фоліо, 2005. 215 с.
5. Карпенко-Карий І.К. Хазяїн: вибрані п'єси. Харків: Фоліо, 2006. 317 с.
6. Малютіна Н.П. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття: аспекти родо-жанрової динаміки. Одеса: Астропринт, 2005. 352 с.
7. Науменко Н.В. Прийом «сцени на сцені» – чинник іронічного формозмісту в літературному творі: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2023. 196 с.
8. Науменко Н.В. Серпантинні дороги поезії: природа та тенденції розвитку українського верлібру: монографія. Київ: Видавництво «Сталь», 2010. 518 с.
9. Ніколаєнко В. Діалектичні параметри конфліктності у драмі М. Старицького «Талан». *Південний архів. Філологічні науки*. Вип. XXVIII. Херсон: Вид-во ХДУ, 2005. С. 78–82.
10. Новиков А.О. Український театр і драматургія: від найдавніших часів до початку XX століття: монографія. Харків: Харківське історико-філологічне товариство, 2015. 414 с.
11. Новобранець О.Б. Драматургія обробок: основні риси і специфіка жанротворення: навч. посібник. Київ: ІЗМН, 1998. 72 с.
12. Олесь О. По дорозі в Казку. *Коли нема пророка на землі... Вибрані твори*. Київ: Веселка, 2006. С. 101–119.
13. Сахновський-Панкеев В. Мистецтво комедії. Київ: Мистецтво, 1966. 66 с.
14. Семенюк Г.Ф., Гуляк А.Б., Науменко Н.В. Літературна майстерність письменника: підручник. 2-ге видання, доп. і перероб. Київ: Видавництво «Сталь», 2015. 405 с.
15. Ткаченко А.О. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства. Київ: ВПЦ «Київський університет», 2003. 448 с.
16. Українка Леся. Про літературу. Поезії, статті, критичні огляди, листи / упоряд., приміт., вст. ст. О.К. Бабишкіна. Київ: ДВХЛ, 1955. 335 с.
17. Франко І.Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З остатніх десятиліть XIX віку. Дрогобич: Видавн. фірма «Відродження», 2008. 464 с.
18. Goethe, J.W. On Epic and Dramatic Poetry. URL: https://archive.schillerinstitute.com/transl/schil_epic_dram.html (access date 24.06.2025)
19. Hodeir, A. Les formes de la musique. Paris: Seghers, 1995. VII, 212 p.
20. Lawson, J.H. Theory and Technique of Playwriting and Screenwriting. London: Hill & Wang, 2014. 382 p.

Naumenko N. V. DIALOGISM AND DYNAMISM AS THE KEY CONSTITUENTS OF A DRAMA WORK

The author of this article examined the essential shape-and-sense markers to compose a drama work, in particular the dialogism evidencing the connection between life and art, and dynamism outlining

the 'livelihood' of an event shown in the drama. Having generalized about all the terminological concepts present in the definition of a drama, it is possible to certify that the writer's viewpoint is last but not least shown in such a genre, thus leaving the broad space for reflections, emotions and evaluations to characters, and furthermore to recipients.

There was confirmed that, since a conflict is the propeller for a drama, the collisions of events happening on the stage, as well as behind the scenes and in the audience, allow the dramatists of all periods to display the strong connection between theatre and life, otherwise preventing from their complete merging. The process of solving the conflicts, unraveling the 'Gordian knots' faced by the human consciousness, gets realized in monologues, soliloquies, dialogues and polylogues – dramatic, active, capable of 'visualizing' the character's argument with oneself and with other participants of a play. What would make this visualization more important is the perception of a so-called 'Lesedrama' (drama for reading) as the specific drama work that, albeit not set on the stage, is evolving within the mind of a reader who is able both to create the scenery and make the proper cast of actors.

The detailed studies of drama works written anytime and anywhere appears to be relevant in terms of intermediality, especially when it comes to the observations on the activity of real theatre workers. From thence, evident would be not only the principles to embody the characters themselves, but also the parts of a dramatist, a director, a technician, a musician and others. Apart from the 'illusion destruction' typical for the majority of dramas, the constant 're-construction' of the certain scenic work in various time-and-space dimensions becomes the key factor of dialogism and dynamism.

Key words: *dramaturgy, theatre, tragedy, comedy, dialogism, dynamism, stage, Lesedrama.*