

**МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ ТА ІНФОРМАЦІЙНОЇ ПОЛІТИКИ УКРАЇНИ  
НАЦІОНАЛЬНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ**

**Ірина Зайцева**

**ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ  
ДРАМАТУРГІЇ**

**ПІДРУЧНИК**

Київ 2021

Рецензенти

*Г. І. Веселовська*, доктор мистецтвознавства, професор,  
головний науковий співробітник  
Інституту проблем сучасного мистецтва НАМ України

*К. І. Станіславська*, професор кафедри музичного виховання  
Київського національного університету театру, кіно і телебачення  
імені І. К. Карпенка-Карого, доктор мистецтвознавства, професор

*Л. І. Хоралець*, професор, завідувач кафедри режисури  
та акторської майстерності Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв, народна артистка України

*Рекомендовано до друку рішенням Вченої ради  
Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв  
(протокол № 4 від 27.10.2020)*

**Зайцева І. Є.**

З 17 Тенденції розвитку драматургії : підручник. Київ : НАКККіМ,  
2021. 248 с.

ISBN 978-966-452-313-1

У підручнику висвітлено процес становлення та розвитку зарубіжної і української драматургії; окреслено загальні закономірності ідейної та естетичної еволюції драматургії як роду словесного мистецтва; вказано стилі, напрями, художні епохи на різних етапах світової та вітчизняної історії – від античності до початку ХХІ століття; описано художньо-естетичні особливості української національної драматургії; охарактеризовано діяльність низки найвидатніших драматургів зарубіжного й вітчизняного театру минулого і сьогодення, зазначено своєрідність художнього світу митців, їхньої творчої системи.

Рекомендовано п'єси, аналіз яких сприятиме формуванню в здобувачів навичок роботи з художніми творами, що необхідно режисерам та акторам у їхній професійній діяльності.

Видання призначене для здобувачів спеціальності 026 «Сценічне мистецтво», а також може бути корисним для викладачів мистецтвознавства, культурології, естетики й інших творчих дисциплін.

УДК 792.03:82-2.09](075)

ISBN 978-966-452-313-1

© І. Є. Зайцева, 2021

© Національна академія керівних  
кадрів культури і мистецтв, 2021

## ЗМІСТ

Вступ.....	6
1. Давньогрецька драматургія.....	8
1.1. Витоки античної драми, основні жанри... ..	8
1.2. Класична трагедія: Есхіл, Софокл, Еврипід – проблематика творчості, художні особливості, новаторство.....	11
1.3. Давня аттична комедія: творчість Аристофана.....	19
1.4. Новоаттична комедія.....	23
2. Давньоримська драматургія: зародження, становлення, основні жанри.....	25
2.1. Комедіографи Плавт і Теренцій.....	26
2.2. Сенека – драматург-трагік.....	28
<i>Питання для самоконтролю.....</i>	<i>30</i>
<i>Рекомендовані п'єси.....</i>	<i>30</i>
3. Драматургія Середньовіччя та Відродження.....	31
3.1. Перші драматурги Середньовіччя. Основні жанри.....	31
3.2. Драматургія Відродження.....	35
3.2.1. Основні жанри італійської драматургії Відродження..	36
3.2.2. «Золотий вік» іспанської драматургії: Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон де ла Барка.....	37
3.2.3. Творчість групи англійських драматургів «Університетський розум».....	41
3.2.4. Вільям Шекспір – драматург «на всі часи».....	43
3.2.5. Особливості драматургії Бена Джонсона.....	48
<i>Питання для самоконтролю.....</i>	<i>49</i>
<i>Рекомендовані п'єси.....</i>	<i>49</i>
4. Драматургія XVII–XVIII століть.....	50
4.1. Класицизм. Драматургія П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж-Б. Мольєра.....	50
4.2. Основні тенденції розвитку західноєвропейської драматургії доби Просвітництва.....	55
4.3. Становлення російської драматургії.....	64
5. Українська драматургія: шкільна драма, інтермедії, народна драма.....	67
<i>Питання для самоперевірки.....</i>	<i>74</i>
<i>Рекомендовані п'єси.....</i>	<i>75</i>

6. Драматургія ХІХ – початку ХХ століття.....	76
6.1. Жанрове розмаїття драматургії ХІХ– початку ХХ століття.....	76
6.1.1. Романтизм.....	76
6.1.2. Критичний реалізм .....	83
6.1.3. Натуралізм.....	84
6.1.4. «Добре зроблена п'єса».....	84
6.1.5. «Нова драма».....	86
6.1.6. Символізм .....	98
6.1.7. Неоромантизм .....	100
6.2. Російська драматургія ХІХ – початку ХХ століття .....	101
6.2.1. Російська драматургія першої половини ХІХ століття.....	101
6.2.2. Російська драматургія другої половини ХІХ століття.....	107
6.2.3. Російська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття .....	111
6.3. Українська драматургія ХІХ – початку ХХ століття.....	119
6.3.1. Зародження класичної української драматургії .....	119
6.3.2. Рання українська драматургія .....	122
6.3.3. Розвиток української драматургії в другій половині ХІХ століття.....	124
6.3.4. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття .....	133
<i>Питання для самоперевірки .....</i>	143
<i>Рекомендовані п'єси .....</i>	143
7. Драматургія ХХ століття.....	145
7.1. Шляхи розвитку драматургії ХХ століття в західноєвропейських країнах.....	145
7.1.1. Німеччина: драма експресіонізму, «епічна драма», «документальна драма».....	145
7.1.2. Іспанія: поетичний театр драматурга Ф. Г. Лорки.....	154
7.1.3. Франція: інтелектуальна драма, екзистенціальна драма, «драма абсурду» .....	156
7.1.4. Англія: драматургія «сердитих молодих людей», послідовники «сердитих» – пошук індивідуального стилю .....	166
7.1.5. Швейцарія: «інтелектуальна драма», «драма ідей» ....	169
7.1.6. Італія: «драма ідей», традиції та новаторство жанру комедії.....	172

7.2. Тенденції розвитку драматургії США.....	175
7.2.1. Становлення північноамериканської драми .....	175
7.2.2. Проблематика драматургії Т. Вільямса, А. Міллера, Е. Олбі .....	176
7.2.3. Ідейно-тематичне спрямування драм К. Кізі, К. Хіггінса.....	181
7.3. Шляхи розвитку російської радянської драматургії.....	184
7.3.1. Російська радянська драматургія 1920–1950-х років .	184
7.3.2. Російська радянська драматургія 1960–1980-х років .	185
7.3.3. Російська драматургія «нової хвилі».....	195
7.4. Основні тенденції в українській радянській драматургії ХХ століття.....	197
7.4.1. Українська драматургія 1920–1950-х років .....	197
7.4.2. Українська драматургія 1960–1980-х років .....	201
7.4.3. «Нова хвиля» в українській драматургії .....	203
<i>Питання для самоперевірки</i> .....	208
<i>Рекомендовані п'єси</i> .....	208
8. Сучасна драматургія .....	210
8.1. Теми, ідеї, герої у творчості провідних зарубіжних драматургів.....	210
8.2. Російська «Нова драма» .....	216
8.2.1. П'єса-«verbatim» .....	223
8.3. Українська драматургія: основні тенденції .....	224
8.3.1. Нова генерація сучасних українських драматургів ....	227
8.3.2. Жанр «читки» та інші форми популяризації драматургії.....	233
<i>Питання для самоперевірки</i> .....	235
<i>Рекомендовані п'єси</i> .....	235
Література .....	236

## ВСТУП

Драма (грец. – *дія*) наряду з епосом і лірикою є одним з основних родів літератури, до якого належать твори, написані в діалогічній формі, з авторськими коментарями (рemarkами), призначені для сценічного втілення. Визначальна орієнтація на закони іншого виду мистецтва – театру – є важливою характерною рисою драми, що виокремлює її від інших літературних родів.

Драма органічно всотує в себе елементи епосу й лірики, «наслідуючи», за Аристотелем, конкретну дійсність, відображуючи складні життєві процеси через долі героїв, їхні переживання, роздуми, пошук важливих сенсів. Талант драматурга дає змогу бачити головне, сутнісне в сьогоденні. Митець вибудовує власну концепцію часу, народжену його художньою інтуїцією. Цей ідейний задум і визначає засоби виразності та стиль п'єси.

Дослідники драми помітили, що злети драматургії відбуваються на піку суспільно-політичних перетворень, коли народжуються нові ідеї, що визначають подальші шляхи розвитку людства. Кожного разу в драматургічному процесі встановлюється провідний художній напрям, жанр (або кілька напрямів і жанрів), що найточніше передають ідейний пафос, смислові домінанти та настрої епохи.

Драматургія є основою театру – синтетичного та колективного виду мистецтва, яке опановує світ через драматичну дію, що демонструють актори для глядачів. Естетична особливість драматургії, яка за своєю природою передбачає посередництво актора-виконавця між автором і глядачем, зумовлює особливий характер творчості в цьому роді літератури.

Микола Гоголь зазначав: «Драма живе тільки на сцені: без неї вона як душа без тіла» [99]. П'єса повинна бути втілена на театральному кону, де у виставі об'єднують зусилля драматург, режисер, актор і багато інших творчих працівників. Головне завдання митців театру полягає в тому, щоб надати драматургічному творові сучасного звучання, розкрити його ідейний зміст, звернути увагу на актуальні проблеми існування людства. Найбажанішим результатом спільної творчості ансамблю митців є виникнення в глядацькій залі катарсису, що призводить до морального очищення особистості, сприяє розвитку ціннісних пріоритетів. Тому успіх вистави значною мірою залежить від вибору репертуару, від відповіді на питання: що саме забере із собою глядач?

(М. Кнебель). Отже, надважливе значення для майбутніх митців сцени має знання драматургічних творів, вільна орієнтація в авторських стилях, художніх напрямках, проблемно-ідейному й тематичному спрямуванні драми різних епох, умінні оцінювати її естетичне значення в контексті історії зарубіжного й українського театру.

Мета видання – сформувати в здобувачів систему знань про витоки, еволюційний шлях, тенденції і напрями зарубіжної та української драматургії на різних етапах світової та вітчизняної історії; розвинути навички роботи з конкретним текстом, драматургічними творами всіх жанрів, що необхідно в професійній діяльності режисерів та акторів як художньої інтелігенції та аудиторії мистецтва, що має стійку потребу у творчій діяльності, художній культурі.

# 1. ДАВНЬОГРЕЦЬКА ДРАМАТУРГІЯ

## 1.1. Витоки античної драми, основні жанри

Антична драматургія [15; 50] – це драматургія стародавніх греків і стародавніх римлян. Греки називали себе еллінами, а свою країну – Елладаю.

Стародавня Греція – колыска європейської культури. Історично розвиток Греції поділявся на такі періоди: період найдавніших цивілізацій (III–II до н. е.) – Мінойська і Мікенська культури (або Крито-Мікенська); гомерівський період (XI–IX ст. до н. е.) – виникнення однієї грецької народності, з однією мовою та своєрідною культурою; архаїчний період (VIII–VI ст. до н. е.) – формування грецьких полісів – міст-держав; класичний період (V ст. до н. е. – остання третина IV ст. до н. е.) – розквіт грецьких полісів (V ст. до н. е.), криза грецьких полісів (межа V–IV ст. до н. е.); елліністичний період (остання третина IV – I ст. до н. е.) – епоха військової, економічної та культурної експансії на схід, завоювання останніх осередків грецької культури римлянами (кінець I ст. до н. е.).

Розпад родового ладу сприяв по всій Елладі створенню полісів. У кожному полісі був свій устрій життя, існували певні політичні та етичні норми. Були поліси аристократичні (наприклад, Спарта), влада у яких належала аристократії; поліси демократичні (зокрема, Афіни), де державні питання вирішувало народне зібрання, дотримувалася рівність громадян перед законом, свобода слова.

Розвиток драми відбувався саме в демократичних полісах. Афіни стають центром культурного життя всієї Греції. В Аттиці (Аттика – область, центром якої були Афіни) розквітають науки і мистецтва.

Арсенал і підґрунтя всього грецького мистецтва становила грецька міфологія. До міфів протягом усієї культурної історії Греції зверталися її поети, драматурги, художники, скульптори.

Антична драма («античність» лат. – давнина, «драма» грец. – дія), як відомо, з'явилася в VI ст. до н. е. в період архаїки, коли на зміну первісному ладу вже остаточно прийшов рабовласницький устрій, і особистість почала активно стверджувати власну позицію в суспільстві.

Людина як індивід, на думку істориків, більше не хоче ототожнювати себе з колективом, вона хоче мати і відстоювати власне «я». Вона формує особистісний погляд на оточуючий світ, на природу, навіть на богів. Людина не хоче приймати загальноприйняті норми і закони, вона хоче сама будувати стосунки зі світом через власні емоції і відчуття [114].



Індивідуальність сприйняття навколишнього світу є причиною виникнення непорозумінь, суперечностей між особистістю і природою, між особистістю й іншими людьми (суспільством), інколи навіть між особистістю і богами (зокрема, божественними законами і традиціями, які боги дали людям для життя). Непорозуміння, суперечності, розбіжності становлять конфлікт, що лежить в основі драми. Отже, поява драми зумовлена намаганнями особистості виголосити своє власне «я», показати свою несхожість з іншими людьми, протиставити себе суспільству, світу, богам. Саме за таких обставин і виникає конфлікт – зіткнення протилежних позицій, неприйняття одного світогляду іншим, однієї моралі протилежною.

Таким чином, витоки античної драми тісно пов'язані із суспільно-історичними процесами, які переживала антична цивілізація у VI–V ст. до н. е., а саме з розквітом рабовласницької формації та утвердженням у ній особистості.

Науковці розрізняють кілька факторів, що спричинили появу драми [114]. Це не тільки суспільно-історичні, тобто зовнішньо-культурні, а й внутрішньо-культурні фактори її виникнення. Антична драма з'явилась на стику епосу і лірики, вона органічно поєднала у собі загострену чуттєвість, прагнення до самовиразності, яскраве емоційне начало, що символізує лірика, і наявність життєвого матеріалу, об'єктивних обставин, які становлять основу епічних творів.

Без літератури античний театр не міг би існувати. В основу всіх театральних постанов покладені літературні тексти досить високого, як на той час, художнього рівня.

Першим порушив проблему походження грецької драми *Аристотель*, який вважав, що вона була представлена трьома жанрами – це трагедія, комедія і сатирівська драма [15].

*Трагедія* походить від грецьких слів «*трагос*» – цап і «*оде*» – пісня, таким чином, трагедія – це пісня цапів або пісня про цапів. Сатири – супутники бога Діоніса, козлоногі створіння, що славлять подвиги і страждання бога. Трагедія, за свідченням Аристотеля, бере свій початок від заспівувачів дифірамбу (жанр античної лірики; хвалебні твори на честь богів і героїв). Трагедія відображала страсний бік діонісійського культу.

*Комедія* походить від грецьких «*комос*» і «*оде*». «*Комос*» – це хода напівзахмелілого натовпу ряджених, що шуткують і насміхаються один з одного на сільських святах на честь Діоніса. Отже, слово комедія – це «пісня комоса». Комедія, за Аристотелем, бере свій початок від заспівувачів фалічних пісень (у фалічних піснях возвеличувались сили природи). Комедія – це карнавальна-сатирична складова діонісійського культу.

*Сатирівська драма* – назва походить від хору, що складався із сатирів – супутників бога Діоніса, міфічних цапоногих істот. Сатирівська драма – середній жанр із веселим ігровим характером і щасливим фіналом (до нашого часу жодної не дійшло).

Театральні вистави мали змагальний характер. До змагань допускалися три трагічних поети і три комічні, кожен трагік мусив представити три трагедії й одну сатирівську драму (до нас жодна не дійшла). Ці чотири п'єси називалися тетралогією. Комедіограф представляв одну комедію. Журі, обране з громадян, визначало переможця.

Трагедія зберігала органічний зв'язок із релігійним культом Діоніса, яким була породжена. Елліни свято вірили, що Діоніс незримо супроводжує виставу і змагання. Тому вистава певною мірою нагадувала ритуальне дійство – яскраве, урочисте, піднесене.

Обрядова традиція значною мірою визначила композицію трагедії та її стиль. Елементи культового свята Діоніса – урочиста процесія, жертвоприношення, надривні плачі-френоси за загиблим божеством – стали неодмінними елементами трагедії (парод і ексод хору, комос хору й акторів тощо).

Первісно саме *хор* був стрижнем усієї трагедії, головним її персонажем. Входом хору на оркестру через два бокові входи – пароди – й починалась вистава. Звідси й назва структурної частини трагедії – *парод*, тобто пісня, яку виконував хор, вступаючи на оркестру (пізніше трагедії відкривалися також *прологом* – «передмовою»). Завершував трагедію переважно *ексод* – урочиста (часто похоронна) процесія хору, що покидав оркестру. У цих рамках чергувалися мовні й хорові сцени. Саме з діями хору та появою на оркестрі нового актора пов'язані назви всіх інших структурних частин трагедії: *епісодій* – діалогічна пісня хору та актора, *стасим* – пісня, яку виконував хор, залишаючись на оркестрі, *комос* – жалібна пісня, яку виконував актор, а хор відповідав йому рефреном.

Таким чином, композиція трагедії була цілком вмотивована діями хору. Він виконував роль *колективного актора*, що виступав моральним суддею, охоронцем загальнолюдських цінностей, морально-етичних норм і законів, які дали людям боги для обов'язкового дотримання.

Перше реформування трагедії належить *Феспіду* (VI ст. до н. е.). Він поєднав виконання дифірамбу з театральною дією, тобто зробив з народного дифірамба драматичну виставу. Феспід також виокремив із хору одну особу, яка стала першим актором у трагедії. Цей, поки що єдиний, актор вів діалог з корифеєм хору, відповідав на запитання хоревта чи всього хору (звідси й саме слово «*актор*» – «той, хто відповідає»).

Молодшим сучасником і учнем Феспіда був **Фрїніх** (друга полов. VI ст. – поч. V ст. до н. е.) («Здобуття Мілета», «Фінікіянки»). Він збагатив трагедію силою поетичного слова, примушуючи глядачів плакати в театрі. Однак загалом на той час трагедія ще не мала глибокого конфлікту, адже був лише один актор. Вона, скоріше, нагадувала ораторію.

Феспід був першим афінським трагічним поетом. Перша постановка його трагедії відбулася на святі Великих Діонісій навесні 534 р. до н. е., який прийнято вважати роком народження світового театру. Ранні грецькі трагедії нагадували ліричні кантати і майже суцільно склалися з пісень хору і актора.

Трагедія як драматичний жанр остаточно оформилася і досягла художніх вершин в «класичний період» – період розквіту грецької культури і мистецтва.

Час найбільшої могутності афінської держави припадає на 50–30-і рр. V ст. до н. е. Це так званий «золотий вік Перікла» – правителя Афін, покровителя мистецтва. Ідеалом стає не громадянин-колективіст, а людина індивідуальна і неповторна. Притаманна їй краса, гармонія зовнішнього та внутрішнього, духовного та фізичного – сутність такої ідеальної людини, вільної, політично активної. Людина розглядається як смертний бог, а бог – як безсмертна людина.

## ***1.2. Класична трагедія: Есхіл, Софокл, Евріпід – проблематика творчості, художні особливості, новаторство***

Розквіт грецького театрального мистецтва пов'язаний з діяльністю великих драматургів, що творили в VI–V ст. до н. е., – Есхіла, Софокла, Евріпіда, трагічних поетів і Аристофана, видатного комедіографа [15; 50]. Отже, звернемося до детального аналізу творчості античних драматургів, висвітлених у наукових доробках дослідників цього питання.

**Есхіл** (525–456 рр. до н. е.). Талановитіший за своїх попередників, драматург Есхіл настільки вдосконалив трагедію, що його по праву вважають «батьком трагедії». Його трагедії – це відображення грандіозних соціально-економічних і культурних змін, пов'язаних зі становленням афінської демократії та нації, розвитком полісу. Учені нараховують 90 драматургічних творів Есхіла (трагедій і сатирівських драм), але повністю зберіглося лише 7 трагедій. Серед них – «Перси», трилогія «Орестея» (складалася з трьох трагедій: «Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»), «Прометей прикутий» та інші.

Три етапи творчості Есхіла відбивають не лише еволюцію самого драматурга, але й процес становлення жанру грецької трагедії [193].

На першому етапі діяльності «батька трагедії» його творчість («Благальниці», «Перси») ще дуже близька до хорової лірики. Партії

хору займають  $\frac{2}{3}$  всього тексту, отже, за жанром це не драма, а ораторія, причому ораторія тренетична (тренос – поховальний плач). Діючих осіб у творі дуже мало, вони ще нерухомі, монолітні, основну роль відіграє хор.

«Перси» (472 р. до н. е.) – єдина з уцілілих трагедій, що ґрунтувалась не на міфологічних, а на історичних подіях. Історичну основу драми складають греко-перські війни, зокрема, поразка персів, яка сталася при Саламіні. У трагедії висловлене почуття гордості з приводу перемоги. Значне місце відводиться філософії й історії. Есхіл стверджує, що Персії належить Азія, а грекам – Європа і море. Перси переступили межі Європи, а греки захищали у цій війні свою незалежність.

Політична концепція Есхіла – це звеличення вільної Греції й протиставлення її південній деспотичній монархії – Персії.

Релігійно-моральна концепція зводиться до того, що перси показані як нечестивці, котрі руйнують храми, глумляться над чужими богами. А їхній цар Ксеркс (син Дарія) поставив себе над людьми, і навіть наважився рівнятися з богами. Есхіл висловлює переконання греків, що у світі існує певний порядок, міра, а руйнівники порядку мають нести покарання.

Другий етап творчості («Прометей прикутий», «Семеро проти Фів») знаменує собою еволюцію Есхіла як драматурга. Есхіл прагне відродити мистецтво творення сильного людського характеру, притаманне Гомерівському епосу, однак втрачене в ліричній поезії VII–VI ст. до н. е.

У «Прометей прикутому» Есхіл виходить за рамки міфу, поглиблює конфлікт. Прометей у нього не лише дарувальник вогню, але й родоначальник багатьох наук і ремесел. Тому його образ неоднозначний, у ньому втілено кілька ідей, а саме: ідея людинолюбства; цивілізації; духовної свободи.

Дія трагедії відбувається біля підніжжя скелі (у Скіфії), до якої прикуто титана. Біля нього – виразники волі Зевса: жорстока Влада, брутальна Сила і підступний Гермес, а також жертви бездушності верховного Бога: нещасна Іо, лякливі Океаніди.

Третій період творчості Есхіла представлений «Орестеєю» (458 р. до н. е.), єдиною трагедією, що дійшла до нас повністю у вигляді трилогії («Агамемнон», «Хоефори», «Евменіди»).

Історичну основу «Орестеї» складає:

- ✓ перемога державності над родовим ладом і його звичаями;
- ✓ зміцнення політичної гегемонії Афін, укладення союзу з Аргосом (Мікени).

В основу сюжету «Орестеї» покладено міф про нащадків мікенського царя Атрея, над якими тяжіє прокляття за злочини їх пращура. Атрей помстився своєму брату Фієсту, вбив його дітей і нагодував Фієста їхнім м'ясом. У роду Атрея відбуваються страшні злочини. Син Атрея, Агамемнон, приніс у жертву свою доньку Іфігенію, дружина Агамемнона, Клітемнестра, за допомогою коханця Егіста вбила свого чоловіка, Орест, син Агамемнона, помстився за батька, вбивши мати і її коханця.

Есхіл обирає версію міфу, в якій вбивство Агамемнона здійснила саме Клітемнестра. Таким чином, вона стає героїнею трагедії. Протягом трагедії автор створює відчуття неминучої біди.

Перша частина трагедії «Агамемнон» названа ім'ям аргоського царя. Але не Агамемнон, а його дружина Клітемнестра – центральна фігура твору. У першій частині трилогії відбувається лише одна подія – вбивство аргоського царя, який щойно повернувся після перемоги над Троєю.

Месником за батька стає Орест. В останній сцені хор не визнає Клетемнестру й Егіста, які захопили владу у Аргосі після вбивства царя. Хор загрожує їм помстою Ореста.

Друга частина трагедії «Жертва біля труни» або «Хоефори» (жінки, котрі приносять жертви біля труни). Проблема справедливої відплати за злочин стає центральною у «Хоефорах». Трагізм образу Ореста полягає в усвідомленні того, що він повинен убити, а відтак, понести покарання. Персонажі Есхіла діють не як сліпі знаряддя долі, фатуму, кожен з них – людина вільна. Але Есхіл наполегливо нагадує людям про відповідальність за вчинок.

«Хоефори» архаїчні: тут мало дії, головна увага приділена роздумам героя. Завершується трагедія загибеллю Клітемнестри і запитанням хору:

«Де ж то стихне, засне,  
Вгомонившись, роду прокляття?»

Остання частина – «Евменіди». Ерінії, богині помсти, переслідують Ореста. «Евменіди» завершуються сценою примирення. Ерінії, після суду над Орестом, який відбувається в Афінах, перестають жадати крові. Вони перетворюються на милостивих богинь – Евменід.

Трилогія «Орестея» утверджувала політичний лад Афін, нову демократичну державність і нову етику.

Стиль трагедій Есхіла – монументально-патетичний. Він першим почав писати трагічні трилогії. Отже, Есхіл розпочав еру нової трагедії.

Величезна заслуга Есхіла полягає у створенні могутніх і величних характерів – монументальних образів, носіїв нечуваних пристрастей, учасників грандіозних конфліктів. Образи Прометея («Прометей прикутий»), Клітемнестри, Ореста, Кассандри, Електри (трилогія «Орестея») назавжди увійшли до скарбниці світової драматургії. Образ Прометея з'являється у творах Й. Гете, Дж. Байрона, П. Шеллі, К. Рилєєва, Т. Шевченка, Лесі Українки, А. Малишка, М. Рильського, П. Тичини. Художньою подією у світовій культурі ХХ ст. стала постановка відомого німецького режисера П. Штайна трилогії Есхіла «Орестея» (1996).

**Софокл** (495–405 рр. до н. е.). Із завершенням греко-перських воєн, в яких грекі відстояли свою незалежність та гідність, настав могутній політичний і культурний підйом афінської демократичної рабовласницької держави, який обумовив новий період у розвитку грецького мистецтва. Діяльність Софокла була наступним етапом у розвитку грецького театру. Він написав 123 драми, до нас дійшло 7. Софокл завершив розпочату Есхілом справу перетворення трагедії з ліричної кантати у драму.

Мистецтво Софокла високо цінували і його сучасники – 24 рази він ставав переможцем змагань драматургів. Як і у Есхіла, трагедії Софокла написані за міфологічними сюжетами. Але його міфологічні герої мали риси сучасних драматургу людей, а їх вчинки вмотивовані психологією їх характерів.

У трагедіях Софокла знайшли відображення *цивільні й етичні ідеали антично-рабовласницької демократії епохи розквіту*. Трагедії Софокла мають певні художні особливості:

✓ у центрі трагедії – *Людина* (її душевні переживання, думки, пристрасті, відчуття), а не бог і не титан;

✓ трагедії Софокла відзначає ретельна розробка людських характерів. Він зображає цільну, глибоку особистість, підкреслюючи не лише позитивні, а й негативні риси (зокрема, в образі Едіпа – нерозважливність, нестримність у гніві), використовує прийом контрасту, наприклад, Едіп і сліпий Тіресій («Цар Едіп»), Креонт і Тіресій, Антігона та Ісмена («Антігона»), Електра й Клітемнестра («Електра»);

✓ драматург вводить у дію третього актора, що значно посилює драматизм твору;

✓ простежується скорочення партій хору, а кількість учасників хору збільшується з 12 до 15;

✓ Софокл урізноманітнив композицію і техніку трагедії. Обов'язковим елементом його трагедії є пролог, в якому викладається передісторія подій. Драматург вводить прийом *ретардації* (лат. – *сповільнення*) – уповільнення розгортання сюжету, дії шляхом введення вставних сцен, епізодів тощо, прагне до ідеальної завершеності трагедії;

✓ Софокл першим вводить в театральне дійство живописні декорації; ці нововведення зробили його трагедію живою і сценічною;

✓ ще одним нововведенням було те, що він виділив свої драми зі складу трилогії;

✓ Софокл відмовився від деяких сценічних ефектів, якими користувався Есхіл: в нього немає торжеств, в'їзду царів на колісницях, не з'являються примари;

✓ драматург зображає людей такими, якими вони повинні бути [158].

Софокловим відкриттям у трагедії було послідовне ствердження думки про те, що людина, попри всю трагічність невблаганної долі, вільна у своєму виборі, у виборі своєї лінії поведінки. Митець вважав за необхідне виховувати громадян на прикладі *ідеального героя*. Тому персонажі Софокла – натури завжди цілісні, шляхетні, глибокі натури, які втілюють ідеали афінської демократії. Носії високих моральних цінностей, вони лишаються вірними собі протягом усієї дії (зокрема, Антігона).

Зацікавленість переживаннями окремої особистості спонукали Софокла відмовитись від трилогій, де простежувалась, зазвичай, доля цілого роду. За традицією, він виставляв на змагання три трагедії, і кожна була самостійним твором. Найвідоміші трагедії Софокла з фіванського циклу міфів – «Антігона», «Цар Едіп», «Едіп в Колоні».

«Антігона» (близько 442 р. до н. е.). У центрі трагедії – проблема вільного прийняття людиною героїчного і трагічного для неї морального рішення, проблема взаємовідносин законів божественних і людських. Захист давнього божественного закону перед узурпатором державної влади бере на себе Антігона, особистість, яка втілює героїчний ідеал. Зіткнення між моральним обов'язком самостійної у своїх рішеннях людини і несправедливою силою в особі Креонта, яка їй протистоїть, привласнюючи собі права держави, – це, на думку дослідників, перше джерело трагічного в «Антігоні» [84]. У суперечці Антігони і Креонта обидві натури виявляються надзвичайно сильними, але протилежними за своїм світоглядом і внутрішніми переконаннями. Здійснивши обряд поховання, заборонений тираном, Антігона виконує «закон богів», Креонт – відстоює згубні для суспільства принципи, його не цікавлять ні думки, ні вимоги народу.

Вустами Антігони Софокл утверджує гуманність на землі: «Волі людини я на землі боятись не повинна». Драматург переконує не тільки в моральній правоті Антігони, але й в необхідності її подвигу для порятунку держави. Жертва, принесена Антігоною, не даремна: держава врятована від осквернення, – підземним богам віддано належне, світ «входить у свою колію», з якої на деякий час його вибила протиприродна діяльність Креонта.

Загибель Антігони стає невідворотною, тому що героїні протистоїть сила, котра володіє більшими можливостями. Зовні вона втілюється в авторитеті царської влади, що належить Креонту. Засліплений владою, він робить одну помилку за іншою, не усвідомлює хибність свого вироку. І кається тільки тоді, коли трапляється найжахливіше – смерть сина і дружини, адже саме він став причиною їхньої загибелі.

Смерть Антігони стає її перемогою [157]. Міф про безсилля людини перед долею Софокл перевів у площину розмови про силу людини, про її безмежні можливості. Софокл не лякає людину роковими пророцтвами, він навіює думку про відповідальність за свій свідомий чи несвідомий вчинок.

У трагедії «*Цар Едіп*» (зазвичай відносять до 429 р. до н. е.) Софокл скористався художнім прийомом трагічної іронії, суть якого зводиться до того, що глядач знає про хід подій, а дійові особи не знають. Це допомагає глядачеві глибше проникнути у суть конфлікту.

«Цар Едіп» – твір, який будується виключно за принципом єдності дії. Уся дія сконцентрована навколо пошуків убивці Лая. Порушено світовий порядок: Лай загинув, але смерть його не відімщена. Пошуки, до яких залучено чимало людей (Креонт, сліпий Тіресій, гонець з Коринфа), нарешті, розкривають Едіпові жахливу істину: він убивця свого батька Лая і чоловік своєї матері Іокасти. Відкриття істини позбавило Едіпа всього: честі, родини, душевного спокою. Едіп гидкий сам собі. Він розуміє, що не винен, але вчинки його настільки жахливі, що він осліплює себе і прирікає на вигнання.

Хор ставить перед Едіпом запитання: а, може, «краще не родитись, як сліпому жити?». Чому Едіп не позбавив себе життя? Адже нещастя і страждання Едіпа настільки великі, що вони складають межу можливостей людських. Специфіка творчості Софокла полягає в тому, що його герой не пересічний, не звичайний – це *взірець людини*. У Едіпа своє чуття моралі, своє уявлення про добро і зло. Убити себе – простіше за все, це значить втекти від відповідальності за те, що сподіяно. І Едіп знаходить у собі сили для більшого: він прирікає себе на темряву, на скитання, щоб спокутувати провину, стати чистим. Едіп сам покарав себе, сам виконав вирок, а, значить, він переміг долю. Це вчинок справжньої людини.



Тема трагедії – не мимовільні вчинки Едіпа, а їх викриття, їх упізнавання самим Едіпом. Зображуючи у «Царі Едіпі» жорстоку долю Едіпа, Софокл, на думку науковців, уникає постановки питань, які б могли похитнути віру в правоту богів. Проблема «долі» у давній аттичній трагедії розробляється порівняно рідко, і в «Царі Едіпі» вона не висунута на перший план. Дослідники акцентують увагу на тому, що Софокл підкреслює не стільки невідворотність долі, скільки мінливість щастя й недостатність людської мудрості [131].

В останній трагедії «*Едіп в Колоні*» (поставлена в 401 р. до н. е. після смерті Софокла) після довгих мандрів Едіп, очищений стражданнями і прощений богами, помирає – його занурює в себе земля в передмісті Афін – Колоні, і могила страждальця стає оплотом афінської землі.

Драматургія Софокла – це гімн людині, людській душі в найкращих її виявах. Софокл завершив створення грецької трагедії, у його творчості вона досягає своєї вершини. Відомими трагедіями драматурга також є «Електра», «Філоклет», «Аякс» «Трахинянки».

До тем трагедій Софокла зверталися письменники, філософи й композитори різних епох, зокрема Вольтер, В. Капніст, М. Мусоргський, Д. Бортнянський, І. Стравинський, Б. Брехт, Ж. Ануй та інші. І. Франко вперше переклав українською мовою «Царя Едіпа», «Едіпа в Колоні», два гімни з трагедії «Антигона», останню повністю переклав П. Ніщинський. В українському театрі легендарну постановку «Царя Едіпа» (1918) здійснив Лесь Курбас у Молодому театрі.

**Еврипід** – (485–406 рр. до н. е.) поет епохи яскраво вираженої кризи полісів і Пелопоннеської війни.

У його трагедіях звучання героїчної теми знижується, але посилюється увага до внутрішнього світу людини і явищ оточуючого її життя. Міф стає для Еврипіда тільки матеріалом, що дає можливість висловитися його сучасникам. Загострення драматичних конфліктів і вміння в кожній драматичній ситуації знайти найбільш приголомшуючі моменти в поєднанні із зображенням найтонших душевних переживань героїв роблять Еврипіда «найтрагічнішим» (Аристотель) з усіх античних драматургів.

*Художні особливості драматургії Еврипіда* [130; 155; 158]:

- ✓ публіцистичність;
- ✓ приземлення богів і героїв. Боги у його драмах постають холодним джерелом трагічного – людське серце, проникнення у внутрішній світ людини, показ боротьби пристрастей, внутрішній конфлікт. Він першим в античній драматургії ставить психологічні проблеми, особливо проблеми жіночої психології;

✓ звернення до побутових сюжетів, до приватного побуту людей, до сімейних конфліктів. Еврипід стає творцем сімейної драми, у якій сполучає високе й низьке, трагічне й комічне;

✓ введення у свої драми сцени смерті, фізичних страждань, безумства, траурні церемонії, виведення на сцену дітей, показ на сцені почуттів і переживань закоханої жінки тощо;

✓ показ художнього образу у розвитку;

✓ відтворення людини такою, якою вона є, а не такою, якою повинна бути. Еврипід увійшов в історію західноєвропейської культури як *родоначальник і майстер психологічного аналізу і психологічної драми* [158]. Антична критика називала Еврипіда «філософом на сцені». Відображенням кризи полісної ідеології став песимізм драматурга – віра в сили людини у нього вже порушена. Боги в драматургії Еврипіда виведені в непривабливому вигляді.

На думку істориків, наближення до реалістичного зображення характерів – людина така, яка вона є – у творах Еврипіда не завжди подобалося його сучасникам. У цьому вони вбачали порушення традиційного характеру трагедії, і це стало однією з причин невдач Еврипіда на театральних змаганнях. Драматург випередив свій час. Визнання новаторського характеру його творчості прийде пізніше, вже після смерті Еврипіда.

До нашого часу дійшло 18 творів Еврипіда і багато уривків, хоча написав він близько 90 п'єс. Серед них – «Медея», «Гіпполіт», «Електра», «Іфігенія в Тавриді» та інші.

«*Медея*». Еврипід піднімає у трагедії проблему кризи сім'ї й намагається знайти причини цього явища.

Головна дійова особа трагедії – *Ясон*. У міфах це прекрасний, відважний і великодушний герой. А в Еврипіда – пересічний, здрібнілий афінянин. Таким він був і в Колхиді під час походу за золотим руном, але тоді майстерно приховував своє єство, використавши любов *Медеї* до себе заради здобуття коштовності. Медея ж заради коханого принесла великі жертви: зрадила рідних, допомогла добути Ясону золоте руно, пішла на вбивство рідного брата... Далі Ясон, задумавши одружитися з дочкою царя Креонта, цинічно відштовхує Медею такими поясненнями: «...оце побрався шлюбом з владарівною, щоб допомогти тобі, твоїх дітей зрівнявши з можновладними братами їх, опору дати домові».

Еврипід руйнує традиційне розуміння зла в трагедії. Ясон не злочинець, а звичайна людина. Однак Медея розцінює поведінку Ясона як злочин, а злочин має бути покараний. Щоб «у саме серце вразити мужа», Медея вбиває не лише суперницю і її батька, але й дітей, яких вона народила від Ясона. З усього видно, що Еврипід співчуває

своїй героїні, але її помста зображена як кривавий злочин, як непрощений гріх.

*Образ Медеї – перший образ жінки-месниці у світовій драматургії та театрі.*

Якщо темою «Медеї», зазначала критика, є патологічна жага помсти за зражену любов, то трагедія «Гіпполіт» (428 р. до н. е.) змальовує на сцені патологію недозволеного кохання. У центрі трагедії – образ юної *Федри*, дружини володаря Тесея. Її гріховна любов до пасинка *Гіпполіта* стала причиною її загибелі. Почуття і поведінка Федри відрізняються від почуттів і поведінки героїв Софокла. Федра розуміє, що її любов гріховна, але вона боїться не морального злочину (як, наприклад, Едіп), а плями на своїй репутації. Зневажена цнотливим Гіпполітом, Федра накладає на себе руки, але попередньо вона пише листа чоловікові, у якому звинувачує пасинка в посяганні на її честь. Отже, турбота про репутацію, а не про суть справи й людину, свідчать про кризу моралі.

Психологічні конфлікти Еврипіда виходять за межі античного суспільства, оскільки поет торкається глибоко інтимних почуттів людини, таких, що є вічними, незалежно від національних, географічних або хронологічних факторів.

На перший план у драматурга виходить *людина* з усім спектром почуттів, сумнівів, переживань, пристрастей. Таким чином, простежується тенденція до звуження масштабу конфлікту, з одного боку, і до значного його поглиблення, з іншого. Це і дає підстави вважати, що у творчості Еврипіда маємо справу не з трагедією, а з драмою (побутовою драмою) у традиційному літературознавчому тлумаченні цього жанру. Отже, герої Еврипіда не трагічні персонажі, а драматичні, тому що вони самі роблять свій вибір, а згодом стають його жертвою. Однак слід зазначити, що це твердження в науці й на сьогоднішній день залишається полемічним.

З ім'ям Еврипіда пов'язаний процес занепаду трагедії, який завершується в епоху еллінізму, коли класична література починає трансформуватися під впливом нових умов.

### ***1.3. Давня аттична комедія: творчість Аристофана***

Відомими афінськими комедіографами були *Кратін*, *Евполід*, *Аристофан* [15]. Від комедій Кратіна і Евполіда залишилися лише фрагменти, що не дає можливості надати їм об'єктивної художньо-естетичної оцінки. Найталановитішим афінським комедіографом вважався Аристофан.

*Аристофан* (біл. 446 р. – біл. 385 р. до н. е.) – «батько комедії». Стародавня антична комедія, політична за своїм змістом, досягла художнього розквіту саме у його творчості. Комедії драматурга, сповнені народного глузду та гумору, мали величезний успіх у глядачів. Виступивши в пору інтенсивного наростання суспільних суперечностей в афінському суспільстві пристрасним захисником старовинної афінської демократії та виразником дум і сподівань античного селянства, Аристофан використовував театр як арену боротьби за свої ідеали. У своїх сатиричних творах Аристофан вивів безліч яскравих соціальних типів: ганебного демагога, що одурює народ і грабує державну казну; філософа-софіста, що розбещує своїм навчанням юнацтво й інші типи. Позитивним же героєм комедії Аристофана виступає зазвичай дрібний землевласник, який обробляє свою землю при допомозі 1–2 рабів.

Ідеологічна спрямованість стародавньої комедії та походження із сільських святкувань на честь Діоніса багато в чому визначили її суто театральну сторону, багато чого в ній зберіглося від старого античного *комоса*: розподіл хору (він складався в комедії з 24 чоловік) на два напівхори по 12 чоловік у кожному. За пародом йшли *епіодії*, відділені один від одного піснями хору. Серед епіодіїв був *агон* – словесний поєдинок, під час якого супротивники захищали протилежні думки. В агоні конфлікт у п'єсі досягав найвищої напруги. Серед хорових партій була *парабаза*, в якій хор знімав маски і звертався до глядачів. Парабаза не була пов'язана з основною ідеєю комедії, у ній корифей, як керівник хору, виставляв заслуги драматурга, або від його імені висловлювався з приводу тих чи інших сучасних йому подій.

Комедії Аристофана створювали живий, сценічно виразний тип вистави, багатий гострими діалогами, насичений буфонадою; усе це вимагало від постановника і акторів образотворчості, яскравості характеристик, сміливих і дотепних мізансцен.

Аристофан жив за епохи розпаду, кризи афінської демократії, що руйнувала гармонію і порядок, усталені традиції, нівелювала ідею громадянської єдності. Поет болісно відчував ці процеси і сатирично зображав негативні сторони тогочасного політичного життя. Один із прикладів – комедія «Вершники».

«*Вершники*» (424 р. до н. е.) – найяскравіша політична комедія Аристофана. Назву комедія отримала від хору вершників – аристократичної частини афінського війська. У комедії Аристофан висміює ватажка лівого крила демократії – Клеона, який у п'єсі виступає під ім'ям Шкірянник. Шкірянник – це безчесна людина, яка розкрадає державні кошти. А під виглядом старого на ім'я Демос, який впав у дитинство і в усьому слухається Шкірянника, висміюється афінський

народ. Однак владі Шкірянника настає кінець, бо його перемагає більш спритний шахрай Ковбасник, якому Демос віддає владу. У фіналі Ковбасник кидає Демоса у котел і до нього повертаються молодість і краса, а головне – розум і політична мудрість. Тепер вже Демос не буде слухатися безчесних демагогів. А Ковбасник виявляється добрим громадянином, який бажає процвітання своєї батьківщині – він прикидався лише для того, щоб перемогти Шкірянника.

Комедіограф був свідком Пелопоннеських війн – зіткнення демократичних Афін і олігархічної Спарти. Мабуть, тому провідною у творчості Аристофана – патріота, громадянина – була *тема миру*. Він відстоював припинення братовбивчої війни між еллінами. Війна розорує Елладу, приносить горе жінкам, дітям, усьому народу. Тому в комедії «Лісістрата» в Аристофана жінки повстають проти війни і виграють – чоловіки з миром повертаються додому.

Цікавим є сюжет на цю тему і в комедії «*Мир*» (421 р. до н. е.). Ця комедія була поставлена під час переговорів між Афінами та Спартою під час Пелопоннеської війни. Головний герой – землероб Тригей. Пелопоннеська війна доводить його до відчаю. Він вирішує піднятися на небо до Зевса і спитати, що бог збирається робити з еллінами. Тригей піднімається на небо на великому жуку-гноювику і дізнається від Гермеса, що боги покинули Олімп. Вони розгнівалися на людей за продовження війни і переселилися в найвище місце небесного склепіння, а в палаці богів тепер живе демон війни Полемос, який робить із людьми все, що хоче. Він кинув богиню Миру в печеру, а вхід завалив камінням. Тригей разом із Гермесом та іншими землеробами, яких він покликав зі всієї Греції на допомогу, визволяє з печери богиню Миру. З її звільненням закінчуються всі страждання, породжені війною, люди повертаються до мирної праці, починається щасливе життя.

У комедії підкреслювалася думка про необхідність забути всім грекам про ворожнечу. Коли Тригей звав на допомогу, на оркестру виходив хор селян, а разом з ним і натовп із представників різних міст Еллади і різних професій. Хор називав себе «*панеллінами*» – *вселеллінами*. Саме тоді вперше пролунала думка про єдність усіх грецьких племен і спільність їх інтересів.

Комедія «Мир» відзначається видовищністю. Політ Тригея відбувався за допомогою механе (сценічної машини-підйомника). У певний момент Тригей раптом просив театрального машиніста піклуватися про нього, бо йому під час швидкого польоту стало погано, таким чином сценічна ілюзія була свідомо порушена. Демон війни з'являвся з величезною ступкою в руках, в якій повинні затріщати людські кістки.

Богиня Миру була представлена у вигляді гігантської мармурової статуї. З нею з'являлися дві німфи – Опора і Феорія. Опора – божество плодів і жнив, Феорія – святкових видовищ. Комедія закінчувалася весіллям. Хор проводить Тригея і його наречену Опору, з якою він одружується, і співає пісню на честь бога шлюбу Гіменея. Проте не лише суспільно-громадянські, політичні теми хвилюють Аристофана. Об'єктом його уваги стають і художньо-естетичні питання, пов'язані з мистецтвом, тому одну з п'єс поет присвятив темі новітньої драматургії.

«Жаби» (405 р. до н. е.) – комедія, в якій автор критикує драматургію Еврипіда. Усі свої симпатії драматург віддає Есхілу. Назва комедії походить від назви хору, який складався із жаб. У пролозі комедії з'являється бог Діоніс, який хоче спуститися у підземне царство, щоб вивести Еврипіда, бо після його смерті на Землі не залишилося талановитих поетів. Глядачі сміялися при цих словах, адже їм було добре відомо критичне ставлення Аристофана до Еврипіда.

Головну частину комедії займає змагання у підземному царстві між Есхілом і Еврипідом. Еврипід критикує Есхіла за малозрозумілу мову, відсутність розвитку дії, а себе вихваляє за те, що відтворив на сцені повсякденне життя, навчив співгромадян «дивитися і розуміти».

Прагнення Еврипіда до реалістичного зображення життя і викликає критику Аристофана. Вустами Есхіла він звинувачує Еврипіда, що той занапастив людську природу: «Тепер повсюди базарні роззяви, шахраї, підступні злодії». А ще Еврипід дозволив зобразити закохану жінку – згубна пристрасть Федри до пасинка Іпполіта. Еврипід говорить, що не він вигадав міф про Федру. На це Есхіл відповідає, що призначення поета «лише корисне прославляти», «треба приховувати соромні почуття поетам».

На сцену виносять великі ваги і бог Діоніс пропонує кидати на чаші ваг вірші з трагедії Есхіла й Еврипіда. Віршів Есхіла більше – його чаша переважає, а значить він є переможцем і йому повертатися на землю. Есхіл просить передати трагічний трон, поки він буде відсутній, Софоклу.

Дослідники вважають, що у комедії зображено конфлікт двох естетичних систем, двох світоглядів: консервативно-аристократичного (зображення лише прекрасного, високого, піднесений стиль) і радикально-демократичного (зображення звичайного, людського, мова щоденного вжитку). Представником першої системи був Есхіл (помер задовго до часів Аристофана, у 456 р.), представником другої – Еврипід, сучасник і літературний супротивник Аристофана.

Герої комедії Аристофана – носії будь-якої людської риси, на якій особливо акцентується. Для кожного прояву життя драматург знаходить яскраві образи, порівняння, метафори. Особливу увагу він звертає на видовищну виразність своїх творів. Наприклад, незвичне положення, в якому опинився філософ Сократ, герой комедії «Хмари», полягало в тому, що філософ зображений у підвішеному кошику для того, щоб він краще розмірковував про піднесене. Цей комедійний прийом викликав величезне схвалення публіки, створював подвійний комедійний ефект – як видовищний, так і змістовний. Сократ – не реальна особа, а узагальнений образ вченого-пройдисвіта – улюбленої маски народного карнавалу. Хорові партії цієї комедії – взірці поезії Аристофана.

Актуальність комедій Аристофана пояснюється і карикатурним зображенням знаних громадян полісу. Так, об'єктом уваги драматурга часто був відомий політик Клеон, який обурювався п'єсами Аристофана і навіть притягав його до суду, та комедіограф не зважав на погрози і продовжував писати свої твори. Притаманні творчому стилю Аристофана кумедні перебільшення, буфонада, пародії, шаржі були зрозумілі глядачам і викликали великий інтерес.

*Творчість Аристофана – це і вершина давньої аттичної комедії і її завершення.* Виховуючи сміхом, талановитий комедіограф залишився «останнім великим поетом Греції», оскільки аттична комедія далі поступово втрачає свої позиції.

#### ***1.4. Новоаттична комедія***

Наступний етап розвитку комедії як жанру античної драматургії пов'язаний із творчістю комедіографа *Менандра* (дійшла 1 комедія), який жив в останній *елліністичний період* давньогрецької культури [15]. Цей період розпочався з походу Олександра Македонського на Схід для створення могутньої імперії, а закінчився в I ст. до н. е., коли відбулося завоювання останніх осередків грецької культури римлянами.

Після смерті Олександра Македонського (323 р. до н. е) його імперія розділилася на держави, але вже не було тієї політичної свободи, яка існувала в Греції. У політичних відносинах простежуються риси, притаманні східним деспотіям. Закони, суд, військо, питання війни чи миру – все в руках монарха. Театр не може критикувати ні порядок, ні монарха, тому від широкої суспільно-політичної тематики драматурги звертаються до вузьких родинно-побутових питань.

Комедію цього періоду називають *новоаттичною* або *родинно-побутовою* (розквіт IV–III ст. до н. е.). У ній знайшли відображення

зміни, що відбулися в житті давньогрецького суспільства. Елліни тепер вірять не в божественний порядок, а у *випадок*, у його всемогутність, все в житті залежить від волі *випадку* – і щастя, і особисте життя людини. Випадок вирішує конфлікти і в самій комедії, котра говорить про сучасне життя, використовуючи родинно-побутові теми. І дуже важливим є мотив *кохання*.

У новоаттичній комедії типовими стають певні маски: молоді закохані, офіцер-хвалько, гетера (незаміжня жінка вільної поведінки, інколи має значний вплив у суспільстві), парасит (дармоїд), спритний і винахідливий раб, який допомагає молодому хазяїну в справах кохання.

Заснував новоаттичну комедію драматург *Менандр*. Типи, виведені у його комедіях, стали узагальнюючими.

*Менандр* (334–292 рр. до н. е.) народився в Афінах у заможній родині, здобув гарну освіту, написав понад 100 п'єс («Хлібороб», «Герой» та ін.), але до нас дійшла лише одна – «*Буркун*». Після смерті був визнаний видатним драматургом, засновником новоаттичної комедії.

У комедії «*Буркун*» головний герой селянин Кнемон не любить людей. Він не хоче ні з ким спілкуватися, у нього нестерпний характер. Кнемон тяжко працює, бо живе у бідній кам'яністій місцевості. Багатий юнак Сострат показав дочку цього відлюдника. Він прагне налагодити з Кнемоном стосунки, проте відлюдник цього не допускає, він ненавидить нероб.

Зовсім інший характер у пасинка Кнемона Горгія. Цей юнак доброзичливий, привітний. Проте, коли Сострат і Горгій рятують від смерті Кнемона (він впав у криницю), цей відлюдник розуміє, що люди потрібні один одному. Кнемон на знак вдячності за благородний вчинок все ж таки дозволяє Сострату одружитися з його донькою і дарує молодятam половину своєї землі. Батько ж Сострата дає згоду на одруження свого сина з дочкою Кнемона без приданого за неї, а також згоду на одруження своєї дочки з благородним Горгієм.

Драматурга цікавить характер героя. Він реалістично зображує своїх героїв і розкриває їх психологію. Він стверджує, що долею людини керують не боги, а власний характер.

Популярність комедіографа незабаром вийшла за межі Греції. Менандра наслідували римляни.

Новоаттична комедія – останній драматичний жанр, створений у Греції. Вона втратила гостроту проблематики, була аполітична. Проте у розробці характерів і динаміці дії зробила крок уперед. Її побутові персонажі, сюжети, долі окремих людей перейшли до римського театру.



## 2. ДАВНЬОРИМСЬКА ДРАМАТУРГІЯ: ЗАРОДЖЕННЯ, СТАНОВЛЕННЯ, ОСНОВНІ ЖАНРИ

В елліністичний період Греція потрапила під владу Риму, але «полонена Греція перемогла некультурного переможця» (Горацій). Традиційно історію Римської держави поділяють на три великих періоди – ранній Рим, або царський період (VIII–VI ст. до н. е.), Римська республіка (VI–I ст. до н. е.) та Римська імперія (I ст. до н. е. – V ст. н. е.). Римське суспільство і держава були сильно мілітаризовані. Завойовницькі війни приносили Римові нові території, рабів, багатства. За часів найвищого розквіту Давній Рим об'єднав усе Середземномор'я, його вплив розповсюджувався на значну частину Європи, Північну Африку, Близький Схід. Серцем цієї держави була Італія, розташована в центрі Середземноморського світу.

Римляни наслідували грецьку культуру, прагнучі сформувати і розвинути власну, збагачуючи її невичерпною скарбницею духовної спадщини еллінів, зокрема в галузі літератури. Грецький культурний вплив посилюється в період Римської республіки, під час Пунічних війн між Римом і Карфагеном у III ст. до н. е., які принесли перемогу римлянам.

Зародження і становлення драматургії та театру в Стародавньому Римі історики пов'язують з ім'ям грека *Андроніка* [15; 50]. Цей освічений грек потрапив до Риму як військовополонений. Звільнений від рабства своїм хазяїном, римським сенатором, від якого отримав римське ім'я Лівій, він став *першим творцем театрального репертуару*, переклав латиною для римських глядачів грецькі трагедії (переважно Софокла й Еврипіда) і комедії. На святкових іграх 240 р. до н. е. на честь закінчення 1-ої Пунічної війни було вирішено влаштувати драматичну виставу. Постановку доручили Лівію Андроніку. Ця постановка стала першим поштовхом розвитку римського театру.

З 235 р. до н. е. починає ставити на сцені свої п'єси драматург *Гней Невій* (біля 280–201 рр. до н. е.). Гней Невій – *перший самобутній римський поет*. Він писав трагедії за грецьким взірцем, але незабаром виступив із трагедіями на сюжети з римської історії. Така трагедія в римлян називалася *претекста* (претекста – тога з пурпурним кантом, одіяння вищих посадових осіб у Римі). Пізніше для сюжетів претекст використовувались не тільки історичні, але й сучасні події. Як і грецька, римська трагедія писалася віршами.

Однак найбільшої слави Невій досяг в комедії (на відміну від грецьких драматургів, що писали в одному жанрі, він створював і

трагедії, і комедії). Невій був творцем *палліати* (від грецького плаща – паллія, дія палліати відбувалася у Греції, її герої носили грецький одяг) – літературної комедії, що являла собою переробку новоаттичної, тобто побутової грецької комедії. Палліата ставилася в Римі протягом III–II ст. до н. е. Невій першим використав у комедії контамінацію – об'єднання у римській п'єсі сцен з двох грецьких п'єс.

Цілком ймовірно, що саме Невій був основоположником і римської національної комедії *тогати* (тога – верхній чоловічий одяг римських громадян). Одночасно з Невієм і після нього писали трагедії й інші поети – Енній, Пакувій, Акцій, але до нас ці твори не дійшли.

## 2.1. Комедіографи Плавт і Теренцій

Найвідомішими комедіографами Стародавнього Риму були Плавт і Теренцій [15; 50], твори їх частково збереглися.

Творчість Плавта пов'язана з періодом Римської республіки, коли Рим із сільськогосподарської общини перетворюється в найсильнішу державу. Численні успішні війни поставляють у Рим величезну кількість рабів і матеріальних багатств; максимальний зиск стягається із завоєваних земель. Завдяки інтенсивному розвитку товарно-грошових відносин росте лихварство. Усі ці риси римського життя на рубежі III–I ст. до н. е. знайшли своє відображення в комедіях Плавта.

**Плавт** (250–184 р. до н. е.), виходець із бідної плебейської родини, народився в одному із сіл у провінції Умбрії. З юних років працював у театрі. Дійшло до нас 30 комедій Плавта, серед яких – «Скарб», «Близнята», «Хвалькуватий воїн».

Плавт – найблискучіший представник *палліати*. Сюжети, діючі особи його п'єс такі саме, як у Менандра й інших представників новоаттичної комедії. Отже, твори Плавта неоригінальні – це поєднання 2–3 грецьких комедій в одну. Улюблений персонаж драматурга – хитрий, кмітливий раб, що допомагає молодому хазяїнові владнати любовні справи.

Хоча дія в комедіях Плавта відбувається в грецьких містах і герої його одягнені в грецький одяг, носять грецькі імена, у цих «греках» римські глядачі впізнавали себе. І в цьому секрет успіху Плавта. Він співчутливо ставиться до плебейських низів рабовласницького суспільства й засуджує людей, що прагнуть до наживи. У його комедіях є різкі нападки на лихварів, нечесних на руку торговців, звідників.

Характери у Плавтра статичні, проте жвавість дії, дотепні жарти, прийом гротеску перетворювали їх на сценічно привабливі.

Одна з найвідоміших комедій Плавта – «Скарб». Основою для створення цієї комедії послужив фольклорний мотив про те, як міняється характер бідної людини, яка раптово отримує багатство. Комедія «Скарб» в подальшому мала не меншу популярність, чим «Хвалькуватий воїн» або «Менехми». Образ головного героя Евкліона відкриває цілу галерею скупих у світовій драматургії. Зокрема, «Скарб» викликав до життя «Скупого» Ж.-Б. Мольєра, «Скупого лицаря» О. Пушкіна та твори багатьох інших драматургів.

**Теренцій** (II ст. до н. е.). Народився в Карфагені в Африці (звідси прізвисько Афр), потрапив до римського сенатора, був рабом. Сенатор помітив його талант, дав йому гарну освіту і подарував свободу. Теренцій спілкувався з освіченими патриціями, був прихильником грецької культури й освіти. Саме у цей час завдяки завоюванню Римом Східного Середземномор'я вплив грецької культури на римську стає особливо інтенсивним. У 146 р. до н. е. Греція була скорена Римом і ввійшла до складу Римської республіки.

Теренцій став справжнім проповідником прогресивних устремлінь. Він пропагував грецькі філософські й моральні вчення, основу яких становив захист суспільного миру, гуманних відносин між людьми. До нас дійшло 6 комедій Теренція, сюжети всіх він запозичив у Менандра. У Теренція немає такої динаміки в розробці інтриги, як у Плавта. Відмовлявся він і від прийомів *ателлани* (ателлани – вид ранніх драматичних вистав комічного характеру), якими користувався Плавт (буфонади, непристойні жарти, прямі звернення акторів до публіки). Мова його витончена, літературна.

Теренцій тяжів більш до *психологічної розробки характерів*. Комедія «Брати» піднімає тему різних підходів до виховання молоді. Мова йде про двох старих – Мікіона і Демею, які є братами. Демея має двох синів (Есхіна і Ктесіфона), старшого Есхіна він віддає на виховання Мікіону. Старі постійно сперечаються щодо методів виховання. Мікіон – містянин, тонкий, благородний, прихильник гуманних методів виховання. Демея – сільській мешканець, звиклий до старих патріархальних порядків, грубий і скупий, прихильник жорстких методів.

Драматург підкреслює правильність педагогічних методів Мікіона, але з поправкою (показ на римській сцені перемоги педагогічних методів Мікіона, на думку науковців, був вчасним). Демея з усмішкою пояснює любов своїх синів до Мікіона тим, що той був надзвичайно добрим і все їм дозволяв.

Теренцій, як відомо, запозичив сюжет у Менандра, а комедія Менандра до нас не дійшла. Теренцій знайомив римлян із більш складними переживаннями, тому дослідники називають його «*попередником*» нової європейської драми.

Після смерті Теренція *палліата* поступається комедії на римський сюжет *тогати*. Поява цієї нової комедії була пов'язана зі змінами в суспільно-політичному житті Риму. У результаті завоювань Рим поєднує до середини II ст. до н. е. держави Середземноморського басейну (146 р. – Греція й Македонія, 133 р. – Пергам) і перетворюється з невеликої землеробської общини на величезну рабовласницьку державу. Так виникає потреба в комедії, яка б зображувала римське життя. *Тіміній*, *Афраній*, *Атта* – відомі драматурги, які створювали *тогату*. Дія в тогати відбувалася в італійському селі чи місті. Герої – селяни або ремісники, носили латинські імена або називалися за своїми ремеслами. Суспільні та політичні питання не цікавили авторів тогати. Тексти комедії тоги до нас не дійшли.

## 2.2. Сенека – драматург-трагік

У I ст. до н. е. внаслідок громадянських війн республіка в Римі пала. За часів Римської імперії (I ст. до н. е. – V ст. до н. е.) простежується зниження ідейної ролі театру, що позначилося, насамперед, на його репертуарі, який за характером стає більш розважальним. Трагедія, після встановлення диктатури Октавіана (27 р. до н. е.), який став першим імператором Риму Августом, занепадає. Від трагедій імператорської епохи до нас не дійшло нічого, крім трагедій філософа Сенеки [15].

**Луцій Анней Сенека** (біля 4 – 65 рр. н. е.) був вихователем імператора Нерона, певний час займав при ньому вищі посади в державі, але потім був звинувачений у змові проти імператора, і за наказом Нерона покінчив із собою, розрізавши собі вени. За своїми філософськими поглядами Сенека був стоїк, і це вплинуло на ідейну спрямованість його трагедій.

Філософія стоїків народилася в Греції в IV ст. до н. е. у зв'язку із занепадом грецьких полісів. Стоїки вчили, що зміст людського життя – у прагненні до чесноти (добропорядності). Чеснота допомагає приборкувати згубні пристрасті й афекти, спокійно ставитися до багатства, без нарікань зносити всі негоди та гідно зустріти смерть. Фатум (доля) панує над усім, пручатися йому безнадійно. Сенека не був послідовним стоїком (займаючи державні посади, він зумів розбагатіти), але в його трагедіях основні положення стоїцизму знайшли повне відбиття.

Трагедії Сенека почав писати в останні роки життя, коли ставлення до нього Нерона змінилося і він мав значно обережніше висловлювати свої погляди на існуючі порядки. Усього він написав 9 трагедій, запозичуючи сюжети з грецької міфології. Так, у «*Медеї*» та «*Федрі*» Сенека розробляє ті ж сюжети, що Еврипід у своїх «*Медеї*» й «*Іпполіті*»; джерелом для «*Едіна*» послужив «*Цар Едіп*» Софокла.

Герої Сенеки – люди, наділені сильними, спопеляючими пристрастями. Зображення цих пристрастей, що нерідко призводять героя до загибелі, зображення сильних афектів, дивовижних вад, станів, близьких до патології, – усе це стає для поета головним. Наприклад, сюжет «Медеї» Сенеки той же, що і в Еврипіда, але немає складних почуттів і переживань, як в Еврипіда, його «Медея» зовсім інша. Героїня з самого початку жадає помсти.

Ясон також інший. Ясон одружується з царівною заради любові до дітей, бо інакше його та дітей прирекли б на смерть. Медея просить Ясона дозволити їй взяти у вигнання дітей, але він відмовляє, бо скоріше помре, ніж розлучиться зі своїми дітьми. Медея розуміє, як сильно Ясон любить своїх дітей і в неї виникає думка вбити їх, щоб Ясон страждав. І в сцені вбивства дітей головне почуття Медеї – жага помсти. Страждання матері драматург не показує.

П'єси Сенеки цікаві й тим, що вони містять ряд паралелей з палацовою хронікою тих років і багато в чому алегоричні. Так, трагедія «Фієста» може розцінюватися як натяк на чергове злодіяння Нерона – отруєння зведеного брата й претендента на престол Британніка. Дотепер залишається спірним питання про сценічне життя трагедій Сенеки. Імовірніше, вони були призначені для читання в аристократичних родин, а не для постановки. Драматург навряд чи зважився б на постановку, тому що сценічна наочність зробила б занадто явними випадки проти Нерона.

Сенека зіграв важливу роль в історії західноєвропейської драматургії. Саме його творчість спонукала гуманістів Відродження почати знайомство з античною трагедією. Його твори вплинули на творчість французьких класицистів – Корнеля і Расіна. У XVII–XVIII ст. драматурги багатьох західноєвропейських країн вчилися в Сенеки мистецтву трагічного – майстерному зображенню пристрасті, напруженості діалогів, відточеності стилю.

**Висновок.** Давня Греція – батьківщина світового театру, основою якого є літературна драма в її головних жанрах – трагедії та комедії. Перший теоретик театрального мистецтва Аристотель вважав, що театр відбиває реальне буття, дає людям насолоду і вчить думати, багато важить у справі виховання.

Усе вищезазначене красномовно свідчить про величезне пізнавальне, морально-етичне, громадянсько-патріотичне та естетичне значення театру і, зокрема, драматургії в духовному житті греків. Невичерпне багатство і видатні досягнення еллінської культури стали

потужним поштовхом для розвитку Римської культури і мистецтва. І хоча суспільна роль театру в Римі знизилася, він не став трибуною громадянсько-етичного виховання і пробудження свідомості, але творчість давньоримських драматургів, комедіографів Плавта, Теренція, трагіка Сенеки, твори яких збереглися, вплинули на подальший розвиток європейського театру.

### *Питання для самоконтролю*

1. Які витоки античної драми та її основні жанри?
2. Творчість яких драматургів є вершиною розквіту грецької трагедії?
3. Які художні особливості аттичної та новоаттичної комедії?
4. У чому особливості драматургії Плавта і Теренція?
5. Які чинники вплинули на тематику і проблематику трагедій філософа-стоїка Сенеки?
6. У чому значення античної драматургії для розвитку світового театру?

### *Рекомендовані п'єси*

Аристофан, «Вершники».  
Есхіл, «Орестея».  
Еврипід, «Гіпполіт».  
Плавт, «Хвалькуватий воїн».  
Сенека, «Федра».  
Софокл, «Антігона», «Цар Едіп».  
Теренцій, «Форміон».

*Література: 4, 7, 14, 15, 17, 50, 55, 59, 60, 75, 84, 114, 131.*

### 3. ДРАМАТУРГІЯ СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ТА ВІДРОДЖЕННЯ

#### 3.1. Перші драматурги Середньовіччя. Основні жанри

Історія середньовічного театру має два етапи – ранній (V–XI ст.) і зрілий – (з XII – до середини XVI ст.). Після падіння Римської імперії в V ст. на її руїнах формується нова соціально-економічна формація – феодалізм, утворюються нові класи. Історія театру і драматургії Середньовіччя – це відображення зіткнення реалістичного народного начала з релігійним світосприйняттям. У галузі театру церква боролася проти залишків античності та проти стихійного прагнення народу до плотського, радісного відчуття земного існування [15; 50].

Хоча сліди античного театру церква ретельно знищувала, театр не загинув. Він відродився з нового укладу життя варварських племен. Витоки театру Середньовіччя – в обрядових іграх. Сюжети зображували зміну пори року, природні явища, збирання врожаю тощо, пізніше – присвячувалися релігійним святкам і героям. Розвиваються нові драматичні жанри.

Перший європейський драматург з часів античності – *Хросвіта Гандерсгеймська* (938–973), німецька свята християнська монахиня, поетеса, автор п'єс латиною [159]. Під впливом комедій Теренція створила 6 повчальних комедій, написаних прозою – «Дульцицій», «Каллімах», «Пафнутій». П'єси ці не позбавлені історико-літературного інтересу, але вони пройшли абсолютно безплідно для еволюції німецької драматургії та сцени. Вони створювалися для читання.

Драматургія Хросвіти – явище *літератури церковної*, проте в ній змальовано земні почуття і мотиви, вона розповідає про життя пізнього античного суспільства. Особливість її творчої манери – вміння поєднати побутовий комізм з високими патетичними сценами випробувань, які випали на долю християн.

Уже в IX ст. церква використовує елементи театралізації під час меси для посилення впливу на віруючих, так звану літургійну драму. Поступово театр виходить на паперть – народжується напівлітургійна драма (середина XII ст.). У XIII ст. розвивається *світська драматургія*.

Одним із перших авторів світської драматургії був *Адам де ла Аль* (1240–1287) – французький поет і композитор, трувер (північно-французька назва трубадурів – авторів віршів, балад і танцювальних пісень). Виховувався в абатстві Боксель, у Камбре. Належав до духовного стану, але відмовився приймати сан. Виїхав до Парижу й оселився у графа Роберта II д'Артуа. У 1282 році супроводжував графа в його поїзді до Неаполя, де залишився жити і через п'ять років помер.

Із творчої спадщини Адама де ла Аля до нас дійшли одноголосні пісні (шансон) і пісні-діалоги куртуазного змісту. Адам де ла Аль започаткував музично-театральний жанр театралізованої пасторалі з музикою. Зберіглося дві його комедії – «Гра в альтанці» та «Гра про Робена і Маріон».

*«Гра в альтанці»* написана і поставлена в 1262 році в Аррасі в поетичному гуртку – пуї. Автобіографічні мотиви поєднувалися з фольклорно-фантастичними. У п'єсі простежуються три лінії: лірично-побутова, сатирично-буфонна і фольклорно-фантастична. Перша частина п'єси розповідає про рішення юнака Адама поїхати до Паризького університету, щоб вивчати науку. Далі сцена з батьком Адама, метром Анрі, який відмовляє дати гроші сину для подорожі до Парижу, посилається на свою хворобу.

*Поетична сцена* – Адам згадує свою кохану дружину, яка померла.

*Сатирична сцена* – з'являється лікар, який визначає хворобу метра Анрі – це скнарість. Ця хвороба притаманна великій кількості громадян, які живуть в Аррасі, – лікар називає їх імена.

*Казкова сцена* – дзвони сповіщають про появу фей, яких Адам запросив на прощальну вечерю в Іванову ніч.

*Побутова сцена* – дія відбувається в корчмі, де всі пиячать. Монах, який сильно сп'янів, залишає під залог священні реліквії. На цьому побутовий сюжет переривається і всі йдуть на поклоніння іконі Діви Марії.

«Гра в альтанці» – початковий рівень драматургії, тому це *змішаний жанр*, який називався «товчений горох», що значить «всього потрошки».

*«Гра про Робена і Маріон»* – найвідоміша комедія Ла Аля, де музика займає багато місця – віршовані діалоги змінюються короткими піснями.

Дія відбувається на лузі. Пастушка Маріон співає про своє кохання до пастуха Робена. З'являється лицар. Йому подобається простота Маріон і він пропонує поїхати з ним. Однак Маріон залишається вірною Робену і лицар їде далі. З'являється Робен, він розважає дівчину танцями. Вона хоче, щоб з ними веселилась і молодь з їх села. Робен йде до села, щоб покликати всіх друзів. У цей час знов через луки їде лицар. Він пропонує Маріон стати його коханкою. З'являється Робен і захищає Маріон, але лицар жорстоко б'є його і забирає дівчину з собою. Приходить сільська молодь, щоб втішити Робена. Однак сльози невинної Маріон розчулили лицаря – він відпускає дівчину до її коханого. День закінчується іграми, танцями, гострим народним гумором.



«Гра про Робена і Маріон» – перша п'еса, де драматична дія гармонічно поєднується з музикою, можливо, перша нерелігійна п'еса європейського театру. У творчості Адама де ла Аля сполучався народнопоетичний початок із сатиричним. У його творах помітні зачатки театру Відродження. Сатирична лінія драматургії Адама де ла Аля знайшла своє продовження у фарсах, героями яких були ярмарковий зазивач, лікар-шарлатан, цинічний поводитир сліпця. «Гра про Робена і Маріон» є віддаленим прообразом комічної опери – комедійної вистави з музикою, яка близька побутовим традиціям.

Зароджуються такі жанри театру Середньовіччя, як *міраклъ*, *містерія*, *мораліте*, *фарс*, *фастнахтшпіль*. Тексти для них писали освічені люди (вчені-богослови, юристи, лікарі).

*Міраклъ* («диво») – жанр, усі конфлікти в якому вирішувалися за допомогою втручання божественних сил – святого Миколая, діви Марії та інших. Пізніше міраклі, зберігаючи релігійну моралізацію, значно гостріше показували свавілля феодалів, силу темних пристрастей, що оволодівали знатними і заможними людьми. Якщо в першому відомому нам міраклі «Гра про святого Миколая» (1200) у центрі уваги було диво, здійснене святим для визволення християн з язичницького полону, історія була лише як відгомін хрестових походів, то «Міраклъ про Роберта Диявола» давав уже загальну картину Сторічної війни 1337–1453 років і реалістичний портрет жорстокого феодала. У «Міраклі про Роберта Диявола» зображені реальні картини часу – анархія, грабежі, насилля і дива, що не мають відношення до реальності та породжені моралізацією.

XIII–XV ст. – це війни, повстання, народні хвилювання. Це пояснює виникнення такого суперечливого жанру, як міраклъ. З одного боку, народні маси підіймали повстання, з іншого – впадали в набожність. Звідси й елементи критики, і релігійні почуття в міраклях. Внутрішні протиріччя міракля виявлялися і в його художній композиції, де побутові риси поєднувалися з християнською етикою, за догмами котрої розроблялася психологія героїв.

*Містерія* («таємниця»). У містеріях брали участь сотні людей, усі вистави проходили на латині, яка перемішувалася з розмовною мовою. Пізніше проведення містерій організується муніципалітетами, тобто вони ставали більш світськими. Сюжетні лінії містерій вже не обмежувалися релігійною тематикою, помітну роль починає грати фольклор, містерії збагачуються елементами народної сміхової культури.

Драматургія до появи містерій поділялась на три цикли: *старозавітний* (біблійні легенди), *новозавітний* (що оповідає про народження і воскресіння Христа), *апостольський* (життя святих). Містерія

суттєво розсунула діапазон тематики творів. Найпопулярнішою була містерія на історичну тематику *А. Гребана* «*Містерія про Облогу Орлеану*» з головною героїнею Жанною Д'Арк.

*Мораліте* – жанр повчального характеру з алегоричними дійовими особами, в яких *мораль* є основною рушійною силою. Мораліте намагалося звільнитися від релігійних сюжетів, основним характерним елементом став алегоризм, вади були уособлені в персонажах. Усі конфлікти між героями у п'єсі виникали на ґрунті боротьби двох начал – добра і зла, духу і матерії, що позбавляло героїв індивідуальних характерів. Розумні люди йдуть шляхом доброчесності, а нерозумні стають жертвами пороків – цю основну дидактичну думку стверджували всі мораліте.

Авторами мораліте були представники науки, які бачили його призначення у зближенні з реальним життям, тема релігії при цьому майже не звучала.

Одне з відомих мораліте – «*Засудження бенкетів*» (1508) виступало проти людських вад, але внутрішнє противилося традиційній моралі помірності. Це французьке мораліте висміювало Дам – Ласощі, Ненажерливість, Убрання, і кавалерів – П'ю за-ваше-здоров'я, П'ю-навзаєм, які у фіналі гинули в боротьбі з Апоплексією, Паралічем та іншими хворобами. Критичне зображення людських пристрастей і бенкетів у стилі веселого маскарадного видовища нівелювало ідею засудження і перетворювало мораліте в реалістичну сценку з життєрадісним світосприйняттям.

*Фарс* («начинка») – виділяється в самостійний театральний жанр із другої половини XV ст. До цього він був складовою містеріальних вистав. Фарс – це сатиричні сценки із суперечками і бійками, які висміювали монахів – торговців індульгенціями, солдат-мародерів, купців-скнар, неправедних суддів, сімейні зради тощо. За веселим змістом фарсу «Про мірошника», якого пошили в дурні піп і молода мірошничка, встає зла народна насмішка, гостро акцентовані риси характерів несуть сатиричний життєвий матеріал. Особливий різновид фарсів був спрямований на пародію церковних засад і церковної служби. Комічні сценки були небезпечні для репутації церкви, тому і актори, і організатори переслідувалися її служителями.

Крім пародій, фарсери грали сатиричні сценки – *соті* (дуріння). Найбільш відомі: «*Дрібнички*», «*Гра про Князя Дурнів та Матір Дурнів*» (1512). У цьому жанрі виступали не побутові персонажі, а блазні, дурні: Дурень-ошуканець, Дурень-солдат та інші. Справжнім же героєм

фарсу стає мешканець міста – тямущий, спритний, дотепний переможець наївних йолопів, суддів-педантів, нерозумних купців. Саме про такого героя розповідає ціла серія фарсів про адвоката Патлена. «Адвокат Патлен» – один з найпопулярніших фарсів XV століття. Хитромудрі витівки Патлена стверджували переваги розуму, енергії, спритності людей з народу і знеславлювали сильних світу сього.

У текст фарсу впліталася народна діалектальна мова. Його силою було заперечення, гостра насмішка над багатьма сторонами життя феодального суспільства. Фарс створює типи-маски – воїна-хвалька, хитрого слуги тощо.

Різновид фарсу в Німеччині – *фастнахтшпіль* [160].

*Фастнахтшпіль* – німецькі народні сценки, гра на масницю, які за своїм характером майже цілком співпадали з французькими й італійськими фарсами. Ці вистави ставилися не тільки в дні масниці, а протягом року, коли з'являлися для цього які-небудь підстави. У них частіше за все брали участь і показували свої таланти люди, що належали до ремісничих верств. Найяскравішим з них був швець з Нюрнберга *Ганс Закс*.

*Ганс Закс* (1494–1576) – різносторонньо обдарований поет, писав вірші, трагедії на класичні та духовні сюжети, але в історії театру залишився як автор найяскравіших зразків міського фарсу – *фастнахтшпільей* («Гра про 12 попівських служників», «Гра про Нейгарта» та ін.). Ці невеличкі сценки написані чотиристопними віршами, що парно римуються, були чудовими побутовими картинками, які змальовують типи і характери, узяті з життя. Для *фастнахтшпільей* Закс, як освічена людина свого класу, користувався і літературними сюжетами, наприклад, з «Декамерона» запозичив 13 мотивів. Його сатира спрямована проти лицаря і багатого бюргера, не завжди вона щадить ремісника і селянина. Фастнахтшпільі Закса відображають і гуманістичні літературні традиції й атмосферу реформації, отже, виходять з кола творів, що носять типово середньовічні риси.

### 3.2. *Драматургія Відродження*

*Відродження* (франц.– *ренесанс*) – «...найбільший прогресивний переворот, ... епоха, що потребувала титанів і яка породила титанів за силою думки, пристрасті й характеру, за багатобічністю і вченістю» [48]. Відродження (середина XV – початок XVII ст., для Італії – XIV ст.) – це час формування націй і національних мов. Драматургією Відродження вписана одна з найяскравіших сторінок в історії мистецького та духовного розвитку людства. Новий гуманістичний світогляд на

перший план висуває людину, з її розкутим, вільним від середньовічних догм розумом і сферою почуттів. Боротьба за те, щоб людина стала людянішою, – основна тема у творах титанів слова цієї епохи.

Для драматургії Відродження характерний *реалізм* (франц. – *дійсний*) з властивими йому рисами, відповідними епосі, а саме – титанізм характерів героїв, широта показу дійсності і відтворення її суперечностей, введення в картину дійсності елементів фантастики і пригод, оптимізм, віра в людину.

Раннього етап Відродження в драматургії тієї чи іншої країни відрізняє віра в торжество «добрих починань», твори пізнього періоду – відчуття кризи гуманістичних поглядів, ущербність, трагізм.

### 3.2.1. Основні жанри італійської драматургії Відродження

Італія, як відомо, батьківщина Відродження, де найраніше з'явилися паростки гуманістичних ідей. Мабуть, саме тому італійські гуманісти першими створили новий тип драматургії, який став поштовхом для всього подальшого розвитку європейської драми у формах *комедії*, *трагедії* та *пасторалі* [15; 50].

Знайомство з античною драмою мало спочатку науковий, філологічний інтерес. П'єси античних драматургів розглядали, як і твори Аристотеля, Платона, Лукреція та інших мислителів. Але латину розуміли не всі, тому Плавта й Теренція перекладали італійською. Вчені гуманісти почали створювати комедію для освіченої публіки, і вона отримала назву «*вчена комедія*». Вони вважали цей жанр суто літературним, твори були створені для читання. Першим з італійських авторів, хто почав писати комедії на самостійний сюжет, хоча й під впливом античних драматургів, був *Лудовіко Аріосто* («*Комедія про скриню*», 1508).

У XVI ст. мистецтво Ренесансу переживає свою пізню стадію. Ілюзія загальної гармонії, уява про ідеальний світ, в якому живе суспільство, розвіялися. У суспільній свідомості з'являються іронія і сарказм, що знайшли своє відображення у комедії.

Перша сучасна сатирична комедія характерів – «*Мандрагора*» (1514) *Нікколо Макіавеллі*, відомого письменника, історика, політика. Комедія розповідає про пристрасть двох молодих закоханих – Каллімако і Лукреції, яка заміжня за багатим старим дурнем. Він вірить, що корінь мандрагори допоможе зачати дитину, але боїться померти від його отрути. Тому погоджується, щоб дружина провела ніч з першим зустрічним, на котрого ця отрута і подіє, – ним і мав бути хитрий

Каллімако. Духівник Лукреції, якого підкупив закоханий, каже, що це не гріх. Лукреція сміється над дурістю свого чоловіка і підлістю духівника, бо кохає юнака і все йому пробачає. Автор висміює святенників, прославляє вільне почуття.

Остання комедія італійського Відродження – «Підсвічник» (1582) філософа-матеріаліста **Джордано Бруно**. Зображуючи у своїй п'єсі розпусників, педантів і шарлатанів, драматург викривав бажання наживи.

Італійська «вчена комедія» сприяла розвитку комедійного жанру в інших країнах Європи.

Трагедія італійського Відродження призначалася для досить обмеженого аристократичного кола глядачів, взірцями слугували твори Софокла, Еврипіда, Сенеки. Перший зразок цього жанру – трагедія **Дж. Триссіно** «Софонісба» (1515). Вона мала слабо виражене патріотичне звучання. Надалі цей жанр розвивався лише в напрямку «*трагедії жахів*»: лютість, жорстокість, згубні пристрасті. Інтерес до трагедій можна пояснити падінням моралі у верхівки суспільства, бо злочин часто сприяє успіху і процвітанню, а некерована пристрасть сприймається як прояв власної свободи, ось чому кривава трагедія була актуальною. Одна з відомих «трагедій жахів» – «*Король Торіс-мунд*» (1586) **Торквато Тассо** про кровозмісну любов брата і сестри, що закінчується подвійним самогубством.

*Пастораль* (лат. *pastor* – пастух) – невеликий мистецький твір з ідеалістичним зображенням сцен сільського життя. Не маючи образу в античній драматургії, цей жанр виріс з римської поезії *буколіки* – жанр поезії, що змальовує життя пастухів.

Місце народження пасторалі – придворна Феррара. Саме там були показані перші пасторалі. На «сільських галявинах» у пасторалі відтворювався світ відпочинку, де ідеалістичний герой віддавався служінню дамі серця – пастушці. Гімном любові та природі була пастораль «*Сказання про Орфея*» (1480) **Анджело Поліціано**. Поетична вершина пасторалі – «*Амінта*» (1573) **Торквато Тассо**. Автор, поєднуючи дійові епізоди і лірично-розповідні, славить кохання пастуха і німфи, що долає всі перешкоди.

Жанр пасторалі, позбавлений проблематики сьогодення, до середини XVI ст. був найулюбленішим в аристократичному середовищі.

### 3.2.2. «Золотий вік» іспанської драматургії: *Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон де ла Барка*

**Мігель де Рухада** – засновник іспанського театру, автор *пасос* (національної форми фарсу) – коротких комедійних сценок на родинно-побутову тематику [15; 50].

Одним з уславлених представників епохи Відродження в Іспанії був *Мігель де Сервантес* (1547–1616) – автор легендарного роману «Дон Кіхот». Писав Сервантес і п'єси. Найвідоміший з його драматичних творів – «*Нумансія*» (1588), трагедія величезної патетичної сили на історичний сюжет. Римляни-завойовники в II ст. до н. е. оточили іспанське місто Нумансію, жителі не здалися, обравши голодну смерть замість безчестя. Живим залишився хлопчик-підліток, який кинувся з вежі, щоб не підкоритися ворогу і не віддати ключ від міста. Коли «римляни-переможці» увійшли до Нумансії, вони побачили лише мертвих.

У «Нумансії» вперше в історії театру головним героєм п'єси став *народ* [15]. Мігель де Сервантес підняв громадянську тему, прославляв патріотизм, проте його п'єсам ще не вистачало чіткої сюжетної побудови, було багато алегоричних фігур, з галереї персонажів автор не міг виокремити головного героя, послідовно розкрити його внутрішній світ, існував розрив між високою поезією і прозою.

Синтез поезії і правди створить у своїх п'єсах *Лопе де Вега* – найвизначніший представник ренесансного реалізму. *Ренесансний реалізм* – художній напрям у мистецтві XVII ст., характеризується втратою властивих Ренесансу загальнолюдських масштабів узагальнення зображуваного. Змальовується життя окремої країни і конкретного народу, його соціально-історичний розвиток, життя забарвлене національними історичним колоритом. Людські характери певною мірою не є типами, вони є людьми свого часу, зокрема, конкретними німцями, англійцями, французами тощо [161].

Епоха розквіту іспанського театру («золотий вік») пов'язана з творчістю трьох видатних драматургів – *Лопе де Вега*, *Тірсо де Моліна*, *Кальдерон де ла Барка*.

*Лопе Феліс де Вега Карньо* (1562–1635) – творець іспанської національної драми. Його твори характеризують не тільки реалістична спрямованість, а й оптимістичне звучання та гуманізм. Він створив єдину систему національної поетичної комедії, трактат на цю тему – естетична програма ренесансного реалізму.

У драматургії Лопе де Вега існують градації від лицарських «драм честі» до народно-епічних драм, де проявляється героїзм і високодуховність героїв. У його творчості є п'єси з дворянського побуту – «*комедії плаща і шпаги*» [162], і п'єси, перенесені в *народне середовище*. Найбільш яскравий зразок драми про боротьбу народу проти феодалів – «*Овече джерело*», або «*Фуенте Овехуна*» (1613) – героїчна п'єса широкого народно-епічного плану.

«*Овече джерело*» – історична драма, в якій проста селянська дівчина Лауренсія, обурена покірністю жителів *Фуенте Овехуни* перед деспотизмом Командора, підняла народ на повстання проти цього тирана-феодала. Для селян боротьба за честь – це боротьба за свої громадянські права, за свободу. А для дворянина-феодала честь лише привілей його стану. Вона дається «від народження», а тому можна не підкорюватися загальним нормам моралі. Гострий соціальний конфлікт вирішується завдяки втручанню короля. Король справедливо карає злочинця-феодала і виправдовує постраждалих від нього селян. Яскравий зразок «драми честі» – «*Зірка Севільї*» (1623), заперечення правил неписаного «кодексу» дворянської честі.

Драматург написав понад 2000 п'єс. З дитинства імпровізував вірші, а дорослі за ним записували: акт створював за ранок, п'єсу за 2–3 дні. Він – майстер сценічної *інтриги* (лат. – *заплутано*), і автор, який повернув комедії піднесену тематику, раніше характерну особливість лише трагедій. (*Інтрига* – спосіб організації подій у драматичному творі за допомогою складних перипетій, гострої боротьби мотивів, прихованих намірів).

Художній авторитет Лопе де Вега серед сучасників був настільки високий, що його ім'я стало ознакою вищої драматургічної якості. Якщо іспанський драматург створював талановиту п'єсу, про нього казали так: «Це зробив Лопе».

«*Собака на сні*» (1604) – найпопулярніший твір із комедійного репертуару великого драматурга, комедія «плаща та шпаги» (на тему шлюбу і кохання). Гуманістична ідея про рівність людей з особливою силою стверджувала себе в любові.

Необхідно зазначити, що «комедії плаща і шпаги» (комедія моралі) – вид іспанської драматургії, яку грали у звичайних дворянських костюмах. Пізніше термін став характеризувати групу комедій Лопе де Вега і драматургів-послідовників його художніх традицій. Характерні ознаки цих п'єс: зображення конфліктів, що породжені коханням, ревнощами, почуттям честі; динамічний розвиток дії; домінування інтриги над розробкою характеру; сталість сценічних типів – благородний герой із поняттям честі, спритний слуга, котрий спрямовує інтригу, дученья, яка допомагає чи заважає закоханим.

*Тірсо де Моліна* (1583–1648), справжнє ім'я Габріель Тельєс, – учень Лопе де Веги. Продовжував розвивати жанр «комедії плаща і шпаги». Одна з найвідоміших його п'єс «*Севільський ошуканець, або Кам'яний гість*» (1630) – перша розробка у світовій драматургії сюжету про походження Дон Жуана.

Головний герой, Дон Хуан, син придворного улюбленця, почуватися безкарним і відверто зізнається в цьому своєму слугі Каталіону, який намагається дещо приборкати норів свого пана. Крім того, дон Хуан вважає, що людина має достатньо часу для того, щоб встигнути покаятися, замолитися свої гріхи. Тричі він гнівить Бога своїми вчинками. Поява кам'яної статуї сприймається ним як найвища божественна кара за розпусту. Кам'яна статуя уособлює два плани п'єси: соціально-політичний (критика фаворитизму) і філософсько-релігійний (людина перед Богом). З одного боку, розпусного молодика судить небо, з іншого – суспільство. До короля приходять знеславлені родичі й вимагають привселюдно засудити «ошуканця», і король змушений засудити дона Хуана, виступивши, таким чином, проти інших палацових улюбленців.

Новаторство Тірсо де Моліна полягає в тому, що він першим подав у літературі *образ Дон Жуана*, що набув рис «вічного образу». Нагадаємо, «*вічні образи*» — це літературні образи, які за глибиною художнього узагальнення виходять за межі конкретних творів і зображеної в них історичної доби; містять у собі невичерпні можливості філософського осмислення буття. Виникаючи на конкретному історичному підґрунті, вони концентрують в собі вічні пошуки людини своєї сутності, свого призначення, закарбовують істотні риси людської природи [163].

Після Тірсо де Моліна до образу Дон Жуана зверталися Ж.-Б. Мольєр, К. Гольдоні, Е. Т. А. Гофман, Дж. Байрон, П. Меріме, О. Пушкін, Леся Українка та інші.

**Педро Кальдерон де ла Барка** (1600–1681) як драматург і філософ піднімав основні проблеми гуманізму – про життєвий ідеал, сенс буття, героїчну самопожертву заради загального блага. Кальдерон продовжував ренесансні традиції Лопе де Вега, пізніше розвивав *бароковий* характер у своїй драматургії.

*Бароко* (італ. – *дивний, химерний*) – один із провідних напрямів у мистецтві XVII–XVIII ст., який зародився в Італії [164]. Література бароко характеризується поєднанням релігійних і світських мотивів, образів, тяжінням до різних контрастів, метафоричності, алегоризму і емблематичності, прагненням вразити читача пишним, риторичним оздобленням твору. Провідні риси бароко, зокрема, песимізм і містика філософії цього художнього напрямку, втрата віри в можливість пізнання світу і силу людини, мова алегорій, – знайшли втілення в п'єсах драматурга.

Кальдерон звертається до таких типів драматичних творів: «драми честі» (звеличення кодексу дворянської честі) – «*Саламейський алькальд*»; комедія «плаща та шпаги» – «*Дама-невидимка*»; священні дієства («*ауто сакраменталес*») – «*Бенкет Валтасара*»; релігійні п'єси – «*Поклоніння хресту*» тощо.



Одна з провідних тем у творчості Кальдерона – тема моралі. У «драмі честі» «Саламейський алькальд» (1645) розпусник-капітан викрав у селянського алькальда доньку Ізабеллу і зґвалтував її. Ізабелла просить батька вбити її, і тим самим воскресити свою честь, але алькальд вбиває злочинця-капітана і король виправдовує цю справедливу помсту. Закон є вічним, він єдиний для всіх – і для селян, і для короля.

Одна з найвідоміших п'єс Кальдерона – філософсько-алегорична драма «Життя – це сон» (1634). Філософська ідея твору винесена в назву – людське життя на землі суєтне і марнотратне. Свобода, яка не одухотворена моральною ціллю, перетворює людину на тварину – головна думка цього твору. Цікавим є і сюжет п'єси. При народженні Принцу Сехисмундо передвіщають, що він принесе нещастя своїй державі, і тоді його батько, король Басіліо, вирішує ув'язнити сина. Проходять роки і король вирішує з'ясувати, чи вірне пророцтво про його сина. Принца усипляють і переносять до палацу, де розкривають таємницю його походження. Хоча Принц дуже радий свободі, але в ньому пробуджуються пристрасті, які він стримував усі роки, закутий у кайдани. У заточенні він був жертвою насилля і деспотизму, а ставши вільним, сам перетворився на деспота і тирана. Ним оволодівають пристрасті – свавілля, мстивість, чуттєвість. За годину при владі він здійснює масу злочинів і навіть вбиває одного зі своїх слуг. Тоді його знов усипляють і відносять до в'язниці. Коли він просинається, його переконують, що життя на свободі йому тільки наснилося. Він пригадує минуле, як сон, і тепер життя, сповнене пристрастей, втрачає для нього всякий сенс.

«Життя – це сон» – вершина літератури іспанського бароко. У цій драмі автор поєднав відчай і песимізм бароко з ренесансною ідеєю гуманізму, життєвої активності. Символічний пафос драми – у прагненні автора допомогти людям очиститись, віднайти свою справжню суть і пізнати суть свого життя, знайти шлях до справжньої цінності, що не є сном.

Кальдерон та інші його сучасники писали тексти для *ауто* – одноактних драматичних вистав релігійно-алегоричного змісту, поширених в Іспанії та Португалії (XIII–XVIII ст.). Кальдерон відійшов від проблем *ауто*, його п'єси – це плід його фантазії. Християнська ідеологія для нього – це вихід з глухого кута, куди увійшла гуманістична думка. Йому властиві аскетичні ідеали та містицизм.

### 3.2.3. Творчість групи англійських драматургів «Університетський розум»

Відродження в Англії охоплює період з кінця XV – до початку XVII ст. Це період бурхливого розвитку буржуазних відносин. У країні відкриваються граматичні школи, розповсюджується латинська мова, в університетах вивчають Плавта і Сенеку. У результаті знайомства з античним та італійським досвідом на англійській сцені з'явилися перші зразки національної драматургії – *комедії* та *трагедії*. Творці нової драми були вихідцями з демократичного середовища. Вони стали близькими по духу народній аудиторії [15].

Найменування «Університетський розум» ці драматурги одержали тому, що всі вони – Марло, Грін та інші – вчилися в університетах і були освіченими людьми. До групи «Університетський розум», звичайно, зараховують драматурга *Джона Лілі*. Він був творцем «високої» комедії («*Олександр і Кампаспа*», 1584), перший вивів комедію за межі фарсу. Він заклав основи так званої *романтичної комедії*, ввівши ліричну стихію в драматичну дію, додавши прозаїчній мові яскравий поетичний колорит.

*Крістофер Марло* (1564–1593) – є істинним родоначальником *англійської ренесансної драми*. Його п'єси – прихований діалог між народною, політичною або церковною владою. Трагедія «*Тамерлан Великий*» – монументальний твір у двох частинах, в якому розгортається грандіозна боротьба людини, що вийшла з народу, проти царів і владик.

Трагедія «*Тамерлан Великий*» (1588) – драматизована біографія східного завойовника XIV ст. Тимура, який піднявся над іншими законними правителями і став володарем світу. Він, син звичайного пастиха, підкорює інших силою своєї волі, енергії й розуму. Перемога Тамерлана – це перемога нової людини, яка визнає свою силу, свій творчий геній. Перемога Тамерлана для автора є прикладом переваги людської гідності над родовитим походженням.

У п'єсі «*Трагічна історія доктора Фауста*» (1588) сила людської особистості розкривається в іншому аспекті. Фауст не визнає рабського підкорення людини небу. Фауст жадає пізнання і радощів життя. Він продає свою душу Мефістофелю і отримує знання, які роблять його всемогутнім. Фауст безбожник, він сміється над монахами, кардиналами і самим папою.

У характері Фауста є демократичні риси, його оточують люблячі студенти, але філософ Фауст не прагне пізнати протиріччя свого часу (що стане головною рисою філософських героїв Шекспіра). Розкута свідомість Фауста приводить його лише до самоствердження і не рятує

від трагічної самотності, втрати віри у свої сили. Закінчується драма каяттям Фауста. Марло в образі свого героя перший зобразив титанічну силу боротьби за свободи думки. Драматургія Марло – це яскрава емоційність, поетичний стиль, монументальність образів.

Видатний сучасник Марло – **Роберт Грін** (1558–1592) – досяг найбільшої оригінальності у своїй героїчній комедії «*Джордж Грін, векфилдський польовий сторож*» (1592). Використавши історичний сюжет про феодальне повстання, драматург створив сильний образ селянина і патріота Джорджа Гріна, що вступив у відкритий бій із зрадником батьківщини, графом Кендалем. Ненависть Джорджа Гріна та інших селян до Кендаля і його наближених – прямий вираз класового відчуття і захист своєї людської гідності. Цей мотив особливо виразно звучить у завершальній сцені п'єси, коли король, бажаючи віддячити польовому сторожу за викриття феодальної змови, пропонує йому дворянське звання. Джордж Грін відмовляється прийняти цей дар, заявляючи з гордістю, що хоче залишитися «вільним селянином», яким був його дід і яким стане його син. Народність п'єс Гріна була обмеженою. Він малював народне життя ідеалістично, повністю виключав суперечності між інтересами селянської маси і владою короля.

Групу «Університетський розум» називають попередниками *Вільяма Шекспіра* – драматурга, який «належить... всім століттям».

### **3.2.4. Вільям Шекспір – драматург «на всі часи»**

**Вільям Шекспір** (1564–1616) – геніальний самородок, титан епохи Відродження, драматургія якого – світова класика. Творчість Шекспіра – підсумок і вершина розвитку англійського і загальноєвропейського театру епохи Відродження. У драматургії Шекспіра – усе найкраще, що було досягнуто світовою культурою [165].

Філософською основою творчості Шекспіра був ренесансний гуманізм [15]. У своїх творах драматург заперечував будь-які форми соціального пригнічення – і феодальні, і нові, буржуазні, антилюдяність котрих була висвітлена ним у великих трагедіях. Для Шекспіра лише та людина видатна, душевні сили якої звернені до благих цілей.

Шекспір утверджує природню красу і досконалість людини Відродження, яка захищає право на щастя і свободу для себе й інших, прагне досягнути суть буття, перемогти зло. Гуманізм Шекспіра – гуманізм борця, воїна, філософа, який вірить у перемогу правди і людяності. Творчість Шекспіра народна за своєю природою. Драматург черпає образи і сюжети з народних легенд, вірувань, переказів. У його драмах завжди звучить голос народу. Гуманістичний світогляд драматурга об'єктивно виражає інтереси народних мас.

Драми Шекспіра – найвище досягнення світового реалізму. Достовірно відображуючи реальність, вони водночас підіймаються до поетичного узагальнення, що дозволяє драматургу розкривати найглибинніші конфлікти, порушувати найгостріші проблеми епохи. Шекспір – геніальний майстер реалістичних характерів. Він зображує людину в усьому різноманітті його проявів. Правда про людину і світ Відродження, якою б вона не була трагічною, до кінця розкрита у творах Шекспіра.

Про Шекспіра відомо мало. Він народився 23 квітня 1564 року в Стратфорді-на-Ейвоні. Батько його був заможним торговцем і ремісником, мати – з збіднілої дворянської родини. Шекспір навчався у місцевій граматичній школі, де вивчав латину, грецьку і захопився античною літературою, що стане джерелом сюжетів багатьох його майбутніх п'єс і поетичних творів.

1587 чи 1588 року приєднався до мандрівної трупи і гастролював з нею провінцією. Наприкінці 1580-х років переїхав до Лондона, вступивши до трупи лорда Стренджа. На столичній сцені були поставлені його перші драматичні твори.

У 1594 році Шекспір вступив до трупи Слуг лорда-камергера на чолі з Р. Бербеджем. Він грав невеликі ролі і, найважливіше, був головним драматургом цієї трупи. Свої п'єси він писав для сучасників, які заповнювали зал театру «Глобус». Створюючи драму, він уявляв її на кону свого театру, намагався пристосувати її до особливостей акторів трупи. Він писав для глядачів, а не читачів, тому лише деякі з них були надруковані за життя автора. У трупі лорда-камергера (з 1603 року вона стала трупю Слуг короля) Шекспір прослужив до 1612 року, коли він покинув театр і припинив літературну діяльність. Останні роки провів у Стратфорді. Шекспір помер 23 квітня 1616 року в день свого народження.

Перу драматурга належить 37 п'єс. Він створив нову драматичну форму. Шекспірівські твори не сковані ніякими жорсткими рамками. П'єса зображує не одну подію, а ланцюг подій, глядач бачить зародження і розвиток, ускладнення і розв'язку з безліччю всіляких подробиць. Нерідко перед ним проходить усе життя людини. Шекспір часто веде дві, а то і три рівноцінні лінії дії.

Творчість Шекспіра прийнято розподіляти на три періоди [120]. *Перший період* (1590–1600) називають *оптимістичним*. Гуманістична віра в природну доброту людини, очікування швидкого торжества загальної гармонії – таке світобачення драматурга в ці роки. Для першого періоду характерне переважання двох жанрів – *комедій* і *драматичних хронік*.

Комедії Шекспіра (*«Приборкання норовливої»*, *«Сон літньої ночі»*, *«Два веронці»*, *«Віндзорські жартівниці»* тощо) повні радощів, сміху, веселощів, поетичної любові, – це свято ренесансної особистості, вільної і прекрасної.

Найпоетичніша комедія Шекспіра – *«Сон літньої ночі»*. У ній драматург органічно поєднав ліричний, фарсово-побутовий, фантастичний шар і зображення одухотвореної природи з бешкетником Пеком, чарівними перетворюваннями, казковою магією кохання і філософським сенсом.

У комедії *«Віндзорські жартівниці»* драматург створює образ ренесансної особистості, «генія сміху» – Фальстафа. Сер Джон Фальстаф – «підтоптаний, зів'ялий, нестерпно поганий дідуган», «відданий перелюбству, таверні, пияцтву, марнославству, гультьяйству і шахрайству». «Де попереду йдуть гроші, там всі шляхи відкриті», – каже заможний громадянин Форд. Намагання засвоїти «дух часу» – гонитва за багатством – джерело всіх нещасть старого Фальстафа.

У провінційному місті живуть дурний суддя і такий же дурень, його родич, дворянин Слендер, пастор, француз-лікар і дружини заможних громадян – дотепні й веселі жінки місіс Пейдж і місіс Форд, які жартують над хтивістю Фальстафа, ревнощами містера Форда, дурістю Слендера. Фальстафа спочатку ховають у кошик з брудною білизною і викидають у Темзу, де перуть білизну, потім переодягають у сукню старої й огрядної ворожки, яку ненавидить містер Форд і добряче її лупцює, а у фіналі його розігрують і публічно сміються над ним у Віндзорському лісі. Закінчується п'єса примиренням – Фальстаф, ставши посміховиськом у гонитві за грошима, розуміє свою поразку і каже: «Робіть зі мною, що хочете», але йому все прощають – «він має по заслугі..., забудьмо все..., будьмо добрі друзі». Отже, Фальстаф – повна свобода від аскетичної моралі, життєлюбство, артистизм (його брехня артистична) – ось основні риси цього колоритного персонажу.

В останній комедії Шекспіра *«Дванадцята ніч»* у фіналі вже не буде життєрадісного сміху, що закінчує його комедії. З'явиться образ пуританина Мальволіо, який покидає сцену з прокльонами і погрозами. А тому у фіналі звучить меланхолійна пісня блазня. Шекспір немов би передчуває загрозу пуританству по відношенню до мистецтва – незабаром театр в Англії буде заборонений.

Драматичні хроніки драматурга *«Річард III»*, *«Генріх IV»*, *«Генріх IV»* та інші славлять цілісність держави, спрямовані проти феодалських війн, хаосу, дисгармонії. Вони розповідають про формування англійської нації.

Одна з найвідоміших історичних хронік – «Річард III». Мета Річарда – влада, його шлях до влади – це кривавий шлях. Річард – актор, він насолоджується зміною масок, він знавець людських душ. Він читає думки і бажання всіх, з ким зустрічається на шляху до влади, йому подобається грати з людьми. Перед вирішальною битвою з Річмондом йому сниться сон, в якому проходять перед ним всі його жертви і всі пророкують йому смерть. Річмонд вбиває Річарда. Ворогом Річарда є не Річмонд, а час. Час все розставляє по місцях.

Справжньою вершиною творчості Шекспіра є трагедії. П'ять трагедій – «Ромео і Джульєтта», «Гамлет», «Отелло», «Король Лір», «Макбет» – належать до *другого періоду – трагічного* (1600–1608). Шекспір, ставши свідком краху гуманістичних ілюзій, критично осмислює суспільно-історичні події – кризу англійського абсолютизму, посилення феодально-католицької реакції. Драматург, як і більшість гуманістів, зрозумів, що людина – цей «вінець природи» – недосконала.

Першою була створена трагедія «Ромео і Джульєтта» (1596). Вона співзвучна першому періоду творчості драматурга своїм оптимізмом і антифеодальним спрямуванням. Трагедії другого періоду свідчать про важливі проблеми сучасності, такі як: суспільна несправедливість, деспотизм влади, соціальна та расова нерівність тощо. У них загострюються не лише моральні питання, розкриваються темні сторони людської душі, коли «все дозволено» стає особистим практичним девізом, але й важливі соціальні мотиви.

«Гамлет» (1601) – трагедія, яка має безліч вимірів, порушує проблему цінності людського життя. Гамлет – гуманіст, він каже, що людина – це «окраса Всесвіту», «вінець усього сущого». Гамлет – передова людина свого часу. Він вбачав ознаки загального краху ідеалів, загибелі понять честі, любові, дружби. Загибель Гамлета була неминучою, як історично неминучим було і згасання ренесансного гуманізму наприкінці доби Відродження.

«Отелло» (1604) – це трагедія ревнощів, водночас і трагедія зраженого довір'я. «Отелло» – чи не найжахливіша з усіх трагедій Шекспіра, оскільки злочинцем, убивцею, руйнівником власної долі виступає чиста серцем людина. Але головне у цьому творі – віра в Людину.

«Король Лір» (1605) – трагедія, яка має політичний і соціальний характер. Зміст трагедії відбиває стан сучасного Шекспірові суспільства. Король Лір, сам того не розуміючи, стає заложником ренесансних ілюзій. Надто покладався він на самоцінність людини, культивує в собі переконання, що королівська гідність невід'ємна від його

особи. Старий король переосмислює своє життя, свої колишні поняття про світ. Йому відкривається потворність суспільства, де людей оцінюють не за їх чеснотами, а за владу і багатство, які їм належать. Переставши бути королем, Лір став людиною.

Останній, *третій період* (1608–1612) творчості Шекспіра назвали *романтичним*, а п'єси цього періоду – *романтичними драмами* («Цимбелін», «Зимова казка», «Перикл», «Буря»). Звернення до світу утопії, фантастики, алегорії, казки – це прагнення драматурга втілити утопічну мрію про перемогу гуманістичних ідеалів. Шекспір зрозумів, що сучасна йому дійсність не давала надій на позитивне вирішення трагічних конфліктів. Тому він звертається до дивовижного світу романтики, світу мрії.

Філософська символічна казка «Буря» (1612) – одне з найдосконаліших, гармонійних творінь Шекспіра. Її вважають поетичним заповітом Шекспіра. Світ казки мудрий, і трагічні протиріччя вирішуються на благо людини, людина постає очищеною, піднесеною. У світі казки боротьба почуттів у душі людини закінчується перемогою позитивних якостей над злими інстинктами. Так, у казці «Буря» відбувається зіткнення між диким Калібаном і мудрим Просперо. Образи змальовані схематично, що наближує казку до мораліте. Головним у казці є думка про те, що до життя треба «ставитися філософськи», з терпимістю, і вірити, що все скінчиться добре. Просперо – це «заспокоєний роками Гамлет». Але метання та відчай Гамлета замінюються у Просперо філософським спокоєм і гуманістичною вірою в перемогу добра в людині і в суспільстві. Чарівник Просперо живе на чарівному острові в далечині від реального життя, але в кінці п'єси він повертається в реальне життя на грішну землю. У «Бурі» розкривається *основна тема творчості Шекспіра – тема поєдинку людяності з егоїзмом і злом. У центрі п'єс Шекспіра завжди людина, її пристрасності, духовне життя, любов, боротьба, самопізнання.*

В Англії доби Шекспіра цензурою було заборонено створювати п'єси на сюжет із сучасного життя. Тому драматург звертався до різних історичних епох. В основі будь-якої п'єси – значна подія, яка розкриває життя в постійному русі, а характер героїв – у розвитку.

Шекспір показує взаємообумовленість і взаємозв'язок подій, явищ і доль героїв. Усе, що відбувається в драмах, має причини і наслідки. Ідеалістичні ідеали Гамлета були породжені традиціями Віттенберзького братства, прикладом життя його батька – ідеального Короля і достойної людини. Впливом середовища, суспільного положення пояснюється деспотизм Ліра, тиранія Клавдія, безгласність Офелії,

трагедія кохання Ромео і Джульєтти. Драматург створює багатопланові характери, де типове переплетено з індивідуальним. У Шекспіра в одній п'єсі уживається серйозне з кумедним, і в його трагедіях чимало блазенства, а в комедіях часом трапляються події, що знаходяться на грані трагічного. П'єси Шекспіра охоплюють великий проміжок часу, розповідають про людей різних прошарків суспільства – від королів до бідняків.

Шекспір не моралізує і не повчає, глядачі самі доходять висновку. Важливим елементом реалістичного мистецтва Шекспіра є його мудра, колоритна, поетична, прекрасна мова.

П'єси Шекспіра назвали *відкриттям у галузі людського серця*. У гуманізмі, народності, реалізмі Шекспіра – запорука безсмертя видатного мислителя і художника.

### 3.2.5. Особливості драматургії Бена Джонсона

Сучасником, другом і послідовником В. Шекспіра був *Бен Джонсон*. **Бен Джонсон** (1573–1637) – творець *англійської сатиричної комедії* та представник *демократичного напрямку* в драматургії того часу [15]. Комедії Джонсона відобразили поворот у духовній історії гуманізму, його трагічне протверезіння, крах ренесансних ілюзій.

Драматург створив свою теорію комедії – він вимагав від комедії відкритої дидактичної тенденції, життєвої правдоподібності, послідовної типізації характерів, ввів у теорію комедії нове поняття – *гумор*. Його комедії – «*Усяк у своєму гуморі*», «*Усяк поза своїм гумором*».

Загальна основа «гумору» його персонажів – гіпертрофований, доведений до абсурду *індивідуалізм*. Розвінчання хижацького індивідуалізму стало основною темою комедій Джонсона. Особливо яскраво розкрита ця тема в п'єсі «*Вольпоне, або Лис*» (1606) – комедії про безмежну, позбавляючу людяності владу золота.

Автор героям дає імена тварин: Вольпоне – лис, Вольторе – шуліка, Моска – муха тощо. Вольпоне – геній шахрайства, філософ наживи. Він прикидається смертельно хворим, щоб насолодитися метушнею навколо себе всіх, хто претендує на його спадок. Люди готові на все заради спадку, їх об'єднує пристрасть – жага наживи. У комедії не має жодної чесної людини.

В англійській драматургії крім сатиричних комедій виник ще один напрям – *аристократичний*, представниками якого були **Френсис Бомонт** і **Джон Флетчер**. Ренесансний гуманізм в їх драматургії перетворюється на проповідь аристократичного гедонізму. Герої їх комедій



позбавлені справжнього душевного благородства, вони живуть бездумно, поспішаючи отримати від життя максимум задоволень, ними управляють потреби плоті, а не духу.

**Висновок.** За доби Середньовіччя з'являється світська драматургія, розвиваються такі жанри, як «міраклъ», «мораліте», «містерія», «фарс». Ренесансний реалізм і зародження естетики бароко в драматургії характерні для епохи Відродження. Художньою вершиною цієї епохи стала творчість титанів слова, серед яких – Шекспір, Лопе де Вега, Тірсо де Моліна, Кальдерон.

### ***Питання для самоконтролю***

1. Перші драматурги Середньовіччя і які жанри вони розвивали?
2. Хто автор фастнахтшпілей у Німеччині XIV–XV ст.?
3. Які основні жанри драматургії Відродження?
4. Хто з авторів представляв італійську «вчену комедію»?
5. Якому герою надав риси вічного образу Тірсо де Моліна?
6. У чому художні особливості комедії «плаща і шпаги»?
7. Хто з драматургів є представником «золотого століття» іспанського Відродження?
8. Які драматурги були попередниками Шекспіра і входили до групи «Університетський розум»?
9. Яка філософська основа творчості Шекспіра як драматурга-реаліста?
10. Чому п'єси Шекспіра назвали «відкриттям в галузі людського серця»?
11. Хто був творцем англійської сатиричної комедії та послідовником Шекспіра?

### ***Рекомендовані п'єси***

«Адвокат Патлен».

Джонсон Бен, «Усяк у своєму гуморі», «Засудження бенкетів».

Кальдерон де ла Барка Педро, «Дама-примара».

Ла Аль Адам де, «Гра в альтанці».

Лопе де Вега Феліс, «Овече джерело», «Собака на сні».

Бруно Джордано, «Підсвічник», «Міраклъ про Роберта-диявола».

Крістофер Марло, «Тамерлан Великий».

Сервантес Мігель де, «Нумансія».

Шекспір Вільям, «Приборкання норовливої», «Генріх IV», «Гамлет», «Король Лір», «Макбет», «Отелло», «Ромео і Джульєтта», «Буря», «Зимова казка».

*Література:*. 1, 14, 15, 17, 18, 39, 48, 50, 59, 99, 114, 120, 159, 160–163, 165 .

## 4. ДРАМАТУРГІЯ XVII–XVIII СТОЛІТЬ

### 4.1. Класицизм.

#### *Драматургія П. Корнеля, Ж. Расіна, Ж-Б. Мольєра*

У XVII ст. в драматургії відчутний вплив *бароко*. У цей же час у Франції зароджується новий напрям – *класицизм* (лат. – *зразковий*), який стане одним із провідних у європейському мистецтві XVII–XVIII ст. Для класицизму характерні орієнтація на античну літературу, яка проголошувалася ідеальною, класичною, гідною наслідування, раціоналізм і нормативність. Класицизм став проявом політики абсолютизму. Держава – це «розум нації», обов'язок кожного – служіння державі [8].

Засновником естетичної теорії класицизму був Н. Буало. Естетика класицизму носила нормативний характер – *розподіл на жанри*. До *високого жанру* належить трагедія, до *низького* – комедія; *триєдність* часу, місця і дії. Трагедію характеризувала цілісність композиції, монолітність характеру героя. Герой – носій яскраво вираженої пристрасті. Головний конфлікт – боротьба між особистим почуттям і розумом, розум підпорядковує волю до дотримання норм моралі, мета життя – виконання свого обов'язку перед державою. Честь, гідність, род, служіння державі й королю (як уособлення абсолютизму) – основні пріоритети трагічних героїв класицизму. Персонажі трагедії – герої благородного походження, царі, полководці, політичні діячі. Персонажі комедії – пересічні люди з їх повсякденним життям, які не мали права на піднесені почуття. Таким чином, станова ієрархія відбилася на ієрархії жанрів.

Найвідомішими авторами драматургії французького класицизму по праву вважають *П'єра Корнеля, Жана Расіна, Жана-Батиста Мольєра* [15].

*П'єр Корнель* (1606–1684) був творцем нового типу *героїчної політичної трагедії*, що виражала гуманістичні ідеали століття і втілювала естетичні норми високого жанру класицистичної драматургії. Трагедія Корнеля «*Сід*» (1636) – найважливіша віха в історії французького театру, був знайдений жанр класицистичної трагедії. Основа конфлікту полягає в боротьбі героїв, якими рухають почуття честі й любові. Молоді люди – Родріго і Химена, представники знатних іспанських родів, кохають один одного. Граф Гормас, батько Химени, завдав образи старому дону Дієго (дав ляпас). Боронячи честь свого роду, дон Дієго вимагає, щоб його син Родріго помстився за нього. Родріго викликає на дуель і вбиває графа. Тепер закоханим не бути разом. Химена повинна помститися. Родріго благородно поводить себе

з наступним дуелянтом, який відстоює честь Химени, – дарує йому життя. Родріго глибоко нещасний без коханої, він шукає смерті на полі бою – йде війна, а знаходить повагу за мужність, честь і благородство навіть ворогів. У фіналі Химена відмовляється від помсти. Так, у трагедії Корнеля лицарська честь феодала перетворилася на символ особистої, моральної та суспільної доблесті людини.

Популярність «Сіда» серед сучасників здобута актуальністю порушених проблем (патріотизм, влада, громадянський обов'язок). *Трагікомедія* – авторське визначення жанру твору, зумовлене величністю і трагічністю конфлікту та оптимістичністю фіналу, «щасливою» кінцівкою.

Герої трагедій Корнеля завжди воїни чи правителі, від пристрастей і волі яких залежить доля народу, а тому зображені конфлікти, навіть сімейні, переростали в суспільні трагедії («*Горацій*», «*Помпей*» та ін.). Пізніше його трагедії ставали більш статичними і перетворилися у віршовані моральні трактати.

**Жан Расін** (1639–1699) збагатив жанр класичної трагедії глибокою етичною проблематикою і якнайтоншим психологічним змалюванням героїв. Расіна відрізняла майстерність у зображенні жіночих характерів. Трагедія «*Андромаха*» (1667) – початок нового етапу в розвитку французької класицистичної трагедії. Андромаха готова йти на смерть заради того, щоб не стати зрадницею батьківщини. Вона не має морального права бути дружиною монарха Пірра – ката її народу.

Всенародна популярність цієї трагедії в тому, що за часів Людовика XIV бажання і пристрасті короля були законом, і природно, що образ мужньої Андромахи, яка устояла перед загрозами царя Пірра, так хвилював масу глядачів. Андромаха підкорює життя високим моральним принципам, заради них готова померти. Але Пірр гине від руки іншого героя – Ореста, а мужня і вольова Андромаха залишається живою. Отже, «Андромаха» – трагедія з оптимістичною ідеєю, драматург вірить у перемогу розуму над пристрастями.

Драматург Расін критикував людські вади, а не суспільний устрій, тому теми його трагедій обмежені сімейними подіями, а пристрасті героїв не виходять за межі етики. За мотивами трагедій Еврипіда і Сенеки Расін створює одне з найвідоміших своїх творів – трагедію «*Федра*» (1677). Ця п'єса вражала сучасників глибоким психологічним розкриттям трагедії героїні, боротьбою між обов'язком і пристрастю. Трагічний образ Федри, яку охопила недозволена пристрасть до свого пасинка Іпполіта, вражав силою свого почуття, твердістю

моральних переконань і непохитною волею. Вона розуміє гріховність своєї пристрасті й переживає глибоку душевну муку. Моральні принципи героїні суворі. Пристрасть і мораль її однаково сильні й знаходяться в трагічній єдності. Якщо Федру перемагають пристрасті, то своєю смертю вона нехтує власними інтересами, егоїзмом, що підкорюють людську совість.

У творах Расіна простежується наближення героїв до глядача. Порівнюючи творчість Корнеля і Расіна, дослідники констатували: «Усе, що є в розумі найпрекраснішого, найшляхетнішого, найвеличнійшого, – це царица одного, все, що в пристрасті найніжнішого, найтоншого, – царица іншого. У того – афоризми, привила, настанови; у цього – почуття. Корнель найбільше заповнений думкою, п'єси Расіна хвилюють. Корнель повчальний, Расін людський, один наслідував Софокла, інший більше зобов'язаний Еврипіду» [166].

**Жан-Батист Мольєр (Жан-Батист Поклен)** (1622–1673) – видатний комедіограф, творець національної французької комедії. Як реформатор театру надав комедії сценічності, яскравої форми і гострої сатиричності, створив жанр «високої» комедії, відкрив шлях подальшого розвитку європейської драми. У Мольєра мотиви поведінки героїв обумовлені певним становищем у суспільстві. Він відстоює терпимість до людини, вільнодумство. Його персонажі найчастіше викликають веселий сміх. За переконаннями драматурга, здоровий глузд і щирість завжди перемагають. Комедії Мольєра двох типів: «висока» («Тартюф», «Дон Жуан», «Мізантроп») та побутова («Міщанин-шляхтич», «Уявний хворий», «Витівки Скапена»).

«Висока» комедія – п'ятиактна віршована п'єса, яка створюється на ґрунті інтелектуального комізму, комізму характерів. *Побутова комедія* – одно- або триактна прозова п'єса із фарсовим сюжетом, в основу якої закладено комізм ситуацій.

Мольєр створює особливий жанр «комедії-балету», поєднуючи балет, цей улюблений вид придворних звеселянь (у якому сам король і його наближені особи виступали як виконавці), з комедією. Найвідоміші соціально-побутові комедії-балети – «Міщанин-шляхтич» (Журден) і «Уявний хворий» (Аргон). Головне в них – характери, а не балетні номери.

«Завдання комедії, – писав Мольєр у передумові до свого твору «Тартюф», – полягає в тавруванні людських вад... Найблискучіші трактати на теми моралі часто справляють куди менший вплив, ніж сатира, бо ніщо не бере так людей за живе, як зображення їхніх недоліків.

Піддаючи вади загальному висміюванню, ми завдаємо їм нищівного удару. Легко витерпіти осуд, але глузування нестерпне. Декого не лякає, коли його вважатимуть злочинцем, але ніхто не хоче бути смішним... обов'язок комедії полягає в тому, щоб виправляти людей, розважаючи їх» [134].

У комедіях Мольєра простежуються характерні риси театру класицизму. На початку п'єси ставиться певна проблема – *моральна, суспільна, філософська*, і вказується на розмежування сил. Дві точки зору, дві думки. Наприкінці п'єси – рішення, думка автора. Концентрація сценічних засобів навколо головної ідеї, головної риси характеру носія цієї авторської ідеї (скнарість – *«Скупий»*, лицемірство – *«Тартюф»*). Розвиток сюжету, конфлікт, самі сценічні персонажі лише ілюструють задану тему.

Драматург народився в родині буржуа. Батько його був придворним шпалерником і камердинером короля. Мольєр виховувався в коледжі, де ґрунтовно вивчив латину і вільно читав в оригіналі римських авторів. Він захопився театром і присвятив себе йому. Умер раптово, на 52 році життя.

Спочатку Мольєр зі своєю трупю працює у провінції, бо ще не вистачало досвіду і майстерності. Поступово популярність поширюється, і трупу запрошують виступити в Луврі для короля Людовика XIV. Після виступу король залишає трупу в Парижі під назвою *«Трупа брата короля»* (1658). З 1661 року трупа Мольєра виступає в театрі Пале-Рояль. Покровителем драматурга став сам король. Протягом 15 років Мольєр створює свої найкращі комедії, серед яких *«Дон Жуан»*, *«Мізантроп»*, *«Скупий»*, *«Тартюф»*.

*«Дон Жуан»* (1665). Один із найвідоміших персонажів Мольєра – Дон Жуан – розпусник-аристократ хизується тим, що він – еліта суспільства і має право не визнавати ніякої моралі, мораль лише для простого люду. Вільнодумець Дон Жуан не вірить ні в пекло, ні в рай. Він вірить лише в те, що *«два на два чотири»*, вірить у реальність, земне життя, він принижує гідність жінок, сміється над їх довірливістю, рідному батькові бажає скоріше померти і не читати йому нотації. Він впевнений, що за гріхи його ніхто не покарає. Він відповідає на звинувачення з відвертим лицемірством: *«Так хоче небо»*, *«Я підкорююсь голосу неба»*. І якщо в реальності такі аристократи і справді залишалися безкарними, то у Мольєра Дона Жуана чекало покарання – так драматург висловив свою власну позицію.

«Мізантроп» (1666) – комедія, в якій Мольєр найбільш повно висвітлив громадянські засади власного світогляду. Головний герой Альцест хоче лише одного – залишитися Людиною в суспільстві, в якому він живе. Навколо себе він бачить страшну картину: «Усюди зрада, витівки, брехня, усюди мерзенна царить несправедливість. Я в розпачі, немає сил у мене впоратися із собою, і викликати я б хотів весь рід людський до бою!». Його друг Філінт вчить його прислухатися до громадської думки, пристосовуватися до світських смаків, не протестувати проти того, що змінити не можна. Альцест не сприймає таку філософію. Єдине, що пов'язує його з суспільством, – це кохання до Селімени. Ця дівчина розумна, із сильною волею, проте її свідомість і почуття підкорені моралі вищого світу, тому вона виявляється пустою людиною. Селімена погоджується стати дружиною Альцеста, але відмовляється покинути світ і жити серед природи, вважаючи ці вимоги Альцеста примхою. І Альцест повертає їй слово – разом вони не будуть.

З початку і до кінця п'єси Альцест залишається протестантом. Але процес протесту в п'єсу не включено. Альцест обмежує свою боротьбу лише критикою «манірних» віршів і легковажності Селімени. Альцест – це драматичний образ. Мольєр не міг побудувати п'єсу зі значним соціальним конфліктом, бо такий конфлікт ще не був підготовлений дійсністю.

«Скупий» (1668) автор написав на основі комедії Плавта «Скарб». В образі Гарпагона висміюється лихвар, який зайняв значне місце в сучасному суспільстві. Золото отруїло його душу, він нікого не любить і його ніхто не любить. Він і його домашні голодують, він торгує долею власних дітей – доньку хоче видати заміж без посагу за потворного старого, а сина одружити із заможною вдовою. А сам він, завдяки грошеницям, хоче насолоджуватися життям – мріє одружитися з молододу прекрасною дівчиною Маріанною. Коли він дізнається, що Маріанна є нареченою його сина Клеанта, він виганяє Клеанта з дому і позбавляє спадку.

«Тартюф» (1664) – синонім лицемірства. Святоша Тартюф зачарував своїми праведними промовами впертого, але довірливого буржуа Оргона і повністю підкорив своїй волі. Він оплутав його як спрут. Він миттєво може зобразити релігійний екстаз, вийти з будь-якої складної ситуації, він ідеолог подвійної моралі, – «той, хто грішить у тиші, гріхів не робить... вже з небом я домовлюсь!» Розвінчує Тартюфа королівська законність. Драматург закликає короля карати лицемірів, він хоче сподіватися на те, що справедливість все ж таки переможе брехню.

«Тартюф» викликав гнів духовенства і королеви-матері, заступниці тайної реакційної організації святош, які маскували свою шпійонську діяльність благочестям. Драматурга назвали «безбожником і вільнодумцем», оголосивши йому війну. Після прем'єри 12 травня 1664 року п'єса була заборонена. Автор п'ять років продовжував боротьбу за її постановку, і переміг – Людовик XIV після смерті королеви-матері дав свій дозвіл. Так почалася славна сценічна історія видатної сатиричної комедії.

Мольєр тяжів до реалістичного зображення життя, вирішуючи важливі суспільні, моральні, філософські проблеми століття. Ось чому його творіння стали називати «високими комедіями».

#### 4.2. Основні тенденції розвитку західноєвропейської драматургії доби Просвітництва

Епоха Просвітництва XVIII ст. утверджувала ідеали буржуазного суспільства, яке прийшло на зміну феодальному устрою. Сама назва Просвітництво розумілася як просвіта народу, прилучення народних мас до науки, культури, мистецтва. Провідними концепціями цієї епохи є віра у творчу силу ідей та освіти, у можливість побудови «царства розуму» шляхом виховання та переконання, можливість єднання Розуму і Природи. Просвітництво – це ідейний рух, спрямований на ліквідацію феодалізму, його ідеології та культури.

Основним засобом пропаганди просвітницьких ідей стає література, зокрема драматургія, що характеризується тенденційністю і демократичним характером. Основні художні напрями Просвітництва: *просвітницький класицизм* (розум переважає почуття), *просвітницький реалізм* (гармонія почуття і розуму), *сентименталізм* (перевага почуттів) [15].

##### *Англія.*

Традиції класицизму не прижилися на англійській сцені, а тому популярним жанром були нові драматичні жанри, що суперечать класицистичним канонам, передусім це *міщанська драма* (буржуазна трагедія). Цей жанр пов'язаний із творчістю драматургів *Джорджа Лілло* (1693–1739) та *Едуарда Мура* (1712–1757). «*Лондонський купець*» (1731) Лілло і «*Гравець*» (1753) Мура – міщанські драми повчального характеру, зазвичай, із трагічним фіналом, одні з найпопулярніших в епоху Просвітництва. Головна думка авторів цих творів в тому, що предметом трагедії може бути доля звичайної людини.

Провідним напрямом стає *просвітницький реалізм* з його прагненням об'єктивно відтворювати явища дійсності. У XVIII ст. популярність завойовують такі жанри, як *баладна опера* і *репетиція*, що

висловлювали критичне ставлення до існуючих порядків. *Баладна опера* – це музично-літературна пародія. *Репетиція* – драматичний жанр, що вичерпується прийомом «сцени на сцені».

Розквіт баладної опери пов'язаний із постановкою в 1728 році «*Опери жебрака*» **Джона Гея** (1685–1732), який у цьому творі поєднав літературно-музичну пародію з політичною сатирою. Дж. Гей висміяв італійську оперу – улюблене видовище аристократів, тому ця сатира мала політичне значення. Драматург замінив італійські арії мелодіями популярних народних пісень. Герої опери – злочинці, злодії ототожнювали вади «вищого» світу. Вистава мала приголомшливий успіх, а пісні з опери розспівували скрізь. Згодом, у ХХ ст., п'єса Гея була перероблена Брехтом під назвою «Трьохгрошова опера».

Одним з головних жанрів в епоху Просвітництва в англійській драматургії є комедія. Першими творами **Генрі Філдінга** (1707–1754) були гострі політичні п'єси, які критикували дворянство і уряд – «*Суддя у пастці*» (1730), «*Дон Кіхот у Англії*» (1734), сатира в жанрі «репетиція» на англійські вибори – «*Пасквін*» (1736) і на засідання англійського уряду, «патріотів», які продаються за гроші, – опора існуючої політичної «еліти» – «*Історичний календар за 1736 рік*». У відповідь на ці комедії можновладці ввели сувору театральну цензуру. Соціальну сатиру з реалістичними характерами синтезували в собі блискучі за формою комедії **Олівера Голдсмита** (1728–1774), серед яких – «*Ніч помилок*» (1773), спрямована проти аморальності «вищого» світу, буржуазних відносин.

**Річард Брінслі Шерідан** (1751–1816) – найяскравіший представник англійської комедії характерів. Шерідан написав кращу оперу («*Дуенья*»), кращий фарс («*Критик*»), кращу комедію («*Школа лихослів'я*»), – так казали сучасники про майстерність англійського драматурга. Він критикує лицемірство, святенництво, лихослів'я і сміливо бере під свій захист життя, якщо в ньому домінують благородні задатки. Вогонь шеріданівської сатири направлений, перш за все, на представників англійської аристократії. Саме її вади висміює «*Школа лихослів'я*» (1777) – п'єса спрямована проти духовного неподобства, убозтва і лицемірства вищих кіл. Парадоксальність і гострота комедії полягають в тому, що предметом викриття і осміяння в ній стають насмішники, згубники чужих репутацій, які з професійною витонченістю знущаються над гідністю і честю людей.

Значення «*Школи лихослів'я*» далеко виходить за межі англійського театру. Ця п'єса – один із кращих зразків просвітительського реалізму, вона відіграла значну роль в історії світової комедіографії.



Шерідан – видатний майстер комедії, основні риси якої – глибина ідейного змісту, витонченість художньої форми, цікавість інтриги, самотність характерів.

### **Франція.**

У Франції з'являються нові жанри – «міщанська драма», «серйозна комедія», «сатирична комедія».

**Дені Дідро** (1713–1784) ввів у драматургічну літературу драму як самостійний жанр, в якому зображено світ людини з його проблемами і психологією, відносини з оточуючою дійсністю. Драма – жанр драматургії [167], який посідає місце між комедією і трагедією. Дідро вважає, що драма – «середній жанр», який може розвиватися і в сторону трагедії, і в сторону комедії. З часом драма стає одним з провідних театральних жанрів.

Дідро запровадив нові жанри «серйозної комедії» та «міщанської драми» (п'єси «*Позашлюбний син*», 1757; «*Батько родини*», 1758). Перша з цих п'єс — «серйозна комедія» «*Позашлюбний син*» мала на меті затвердити нове, просвітницьке поняття честі. Джерело високої моралі персонажів – їх прогресивні суспільні погляди. Герої п'єси готові жертвувати своїм щастям і статком, тому що таким чином вони затверджують, як їм здається, мораль нового світу. Вони жертвують, як у Корнеля, «приватним заради загального». Тільки «загальним» є не держава, а ідеалізоване буржуазне суспільство, моральні основи якого, на їхню думку, зараз закладаються.

«*Батько родини*» – «міщанська драма», в якій добро перемагає. Батько дає згоду на нерівний шлюб свого сина, але й не без внутрішньої боротьби. Буржуазне користолюбство бореться в ньому з людським благородством.

**П'єр Карон Огюст Бомарше** (1732–1799) був одним з найяскравіших представників своєї епохи, багатогранна і талановита особистість, яка зробила успішну придворну кар'єру, завоювала літературним талантом прихильність народу. Бомарше розпочав свою драматургічну діяльність, створивши «міщанські драми» «*Євгенія*» (1767) та «*Двоє друзів*» (1770). У передмові до «*Євгенії*» він критикував класицизм і пропонував зробити театр виразником інтересів народу. Написані в період революційного піднесення у Франції, сповнені гострого соціального змісту п'єси Бомарше «*Севільський цирульник*» (1775), «*Божевільний день, або Одруження Фігаро*» (1781), в яких автор створив образ Фігаро – талановитого, енергійного, сміливого слуги. Бомарше зобразив представника третього стану – людину передреволюційної доби, підкреслив його сміливість і оптимізм.

Комедії Бомарше відзначаються жвавистю характерів, блискучим діалогом, напруженістю дії. У невибагливому словесному змаганні героїв п'єси піднімаються важливі політичні, філософські й естетичні проблеми епохи. «Ця людина насміхається над усім тим, що має вшановуватись у священній державі», – бідкався Людовік XVI. «У «Севільському цирульнику» я тільки хитнув підвалини держави, тоді як у своїй новій п'єсі, ще більше їдкій і безкомпромісній, я її опротестовую» (П.-К. О. Бомарше. Передмова до п'єси «Одруження Фігаро»).

Внесення соціальної сатири у комічну стихію «Одруження Фігаро» перетворювало її на політичний маніфест, надавало їй ваги державного заклоту (О. Герцен). Ця комедія Бомарше стала передвісницею революції 1789 року. Наполеон назвав її «революцією в дії». Незважаючи на численні цензурні перепони, 1783 року прем'єра п'єси відбулася в придворному театрі, а 1784 була представлена широкій аудиторії і мала грандіозний успіх. Це був справжній триумф драматурга. «*Божевільний день, або Одруження Фігаро*» – визнаний шедевр сценічного мистецтва.

Між тим революція принесла зміни в поглядах Бомарше. Чим більше народного характеру вона набувала, тим більше страху викликала у драматурга.

У 1792 році Бомарше створює останню частину трилогії – «*Злочинна мати*». У цій п'єсі, позбавленій комедійного блиску, автор зображує нового Фігаро – відданого слугу графа, який оберігає його майно від замахів і мріє померти в домі свого хазяїна. Таку метаморфозу, що відбулася з відомим героєм, можна було розцінювати тільки як заклик до примирення з аристократами, що вважалося контрреволюцією. Отже, революцію Бомарше не прийняв, як і революція не прийняла його. Майно його було конфісковано, помер він у злиднях.

Трилогія про Фігаро – «дзеркало французької революції» – вписала ім'я Бомарше в історію світового театру. За першими частинами трилогії Дж. Россіні та В.-А. Моцарт створили класичні опери.

Драматургія Просвітництва збагачується новими жанрами – *мелодрама і водевіль*.

Початок зародження *мелодрами* як окремого театрального жанру простежується в Італії XVII ст. Головним завданням мелодраматичних творів є максимально точно зображення духовного внутрішнього світу кожного з персонажів, а також необхідність показати їх почуття в специфічних обставинах, що характеризуються яскравим емоційним характером. Найкращий метод вирішити це завдання полягає в застосуванні контрастів, наприклад, ненависть і любов, добро і зло. У мелодрамах є неправдоподібні ситуації та події, зовнішні ефекти (бійки,

смертельні випадки). *Герої мелодрами* – люди незвичайної долі, надто чутливі, вони гостро реагують на події та вчинки інших персонажів. У мелодрамах, як правило, щасливий кінець [168].

Французький драматург XVIII ст. *Анрі Лесаж* став родоначальником нового жанру – *водевілю*, тобто маленьких комічних сценок зі співом. Він назвав його *комічною оперою* (побутовою музичною комедією), видав збірку найкращих з них під назвою «Ярмарковий театр або комічна опера». Наприкінці XVIII ст. водевіль складається як *драматичний жанр*. Він набуває рис веселої й легкої інтриги, імпровізаційності, злободенного куплету.

Величезний успіх мали водевілі французьких драматургів *Е. Скриба* та *Е. Лабіша*. У Росії над п'єсами водевільного жанру працювали *О. Грибоедов*, *М. Некрасов*, *В. Сологуб*, *Ф. Коні*, *А. Чехов*. Найпопулярнішими водевілями українських письменників є «*Москаль-чарівник*» *І. Котляревського*, «*Бой-жінка*» *Г. Квітки-Основ'яненка*, «*Простак*» *В. Гоголя*, «*По ревізії*» *М. Кропивницького*.

### *Італія.*

*Карло Гольдоні* (1707–1793) – реформатор італійського театру [15; 50], Венеціанець Гольдоні народився в родині лікаря й актриси. Він закінчив юридичний факультет, готувався стати адвокатом. І в юному віці захопився театром, ще юнаком спробував писати п'єси.

На той час на італійській сцені пануюче положення продовжувала займати народна імпровізована комедія масок, комедія дель арте, з її одноманітною комедійною інтригою, усталеними амплуа, «масками», зовнішнім комізмом. Гольдоні розумів, що комедія дель арте пережила себе. Своєчасність переходу від імпровізаційної комедії до писаної, а отже подальший розвиток драматургії і театру, була для нього очевидною.

Він створив літературну «*комедію звичаїв*», метою якої була критика суспільних порядків і звичаїв, утвердження моральних чеснот, розкриття людського характеру, заснованого на контрастах і несподіванках. Герої Гольдоні – представники соціальних низів, дотепні й меткі, спритні й внутрішньо шляхетні, як, наприклад, Труфальдіно («*Слуга двом панам*», 1749) або Мірандоліна («*Господиня заїзду*», 1753). Реформа італійської комедії, проведена Гольдоні, була необхідною естетичною новацією. Створивши реалістичну соціально-психологічну комедію, він поєднав сценічний реалізм з умовними прийомами комедійного театру. У цій дієвій, динамічній комедії драматург зробив головним позитивного героя, який уособлював моральний ідеал розумного та доброго.

У «Господині заїзду» наявні елементи сатиричної соціальної комедії, але водночас життєствердний дух ренесансної комедії, сміх поєднується з ліризмом. Гольдоні критикує буржуазію доброзичливо, бо вважає її класом, за яким майбутнє, а сатира на дворянство в нього гостра і безжалісна.

Драматург творив у стилі *просвітницького реалізму*. Комедії Гольдоні – комедії звичаїв, із соковитими побутовими деталями.

**Карло Гоцці** (1720–1806). Суперником і опонентом реформатора Гольдоні виступив представник аристократичної Венеції – граф Карло Гоцці. Задача Гоцці – відновити комедію масок, повернути імпровізацію.

Карло Гоцці створив новий жанровий різновид комедії – *ф'ябу*, тобто «казку для театру». У поняття «казка» він вклав смисл – повість із глибоким поетичним інакомовленням. Ф'яби Гоцці були орієнтованими на імпровізовану комедію масок, яку драматург вважав справжньою душею італійського театру. Ф'яби Гоцці писав карбованим, де-що архаїчним білим віршем, а імпровізував прозою, на венеційському діалекті, гуманістична вчена поезія уживалася в казці для театру з народною буфонадою.

Казки для театру: «Любов до трьох апельсинів» (1761), «Крук» (1761), «Король-олень», «Турандот» (1762). У Гоцці разом з традиційним чарівним сюжетом співіснує алегоричний. Поєднання смішного та ліричного, швидкоплинного та вічного є особливістю ф'яби Гоцці. Для творчої манери Гоцці характерні традиції пізнього *бароко*.

### **Німеччина.**

Просвітництво в Німеччині мало свій специфічний характер, обумовлений особливостями історичного розвитку. Німеччина XVIII ст. була роздробленою країною і не мала централізованої влади. Народ потерпав від свавілля місцевих феодалів-герцогів, князів, курфюрстів. Проте розвиток мануфактури, прискорення розвитку виробничих сил сприяє поступовому економічному підйому. Результатом цього стає всезагальний розквіт літератури. Саме література, на думку дослідників, була могутньою силою, здатною пробудити сонну Німеччину. І саме література стала основною трибуною німецьких просвітників.

**Готгольд Ефраїм Лессінг** (1729–1781) був поборником справедливості, свободи, гуманізму, засновником просвітительського реалізму. Навчався в Лейпцігському і Віттенберзькому університетах, потім зайнявся журналістикою і перекладами. У 1755 році з'явилася його п'єса «*Міс Сара Сампсон*» – перша значна міщанська драма на європейському континенті, яка принесла автору славу [169].

У 60-і роки XVIII ст. Лессінг завойовує величезний авторитет як теоретик мистецтва, створивши «Гамбургську драматургію» – головну теоретичну роботу про театр епохи Просвітництва. У «Гамбурзькій драматургії» він обґрунтовує основні принципи реалізму, представляє театр як на трибуну просвітительських ідей, розробляє питання теорії драми, її функцій, проблеми характеру, дає трактування понять типового й індивідуального в драматургії, способів їхнього естетичного оволодіння.

Лессінг виступає проти французького класицизму за *національне реалістичне мистецтво*. Герой Лессінга – вільна людина, яка відстоює своє право на щастя. Такими є головні персонажі його п'єс «Емілія Галотті» (1772), «Натан Мудрий» (1779), «Минна фон Барнхельм, або Солдатське щастя» (1767) – першої німецької національної комедії, в якій втілено ідеї національного воз'єднання.

В одній з кращих своїх трагедій «Емілія Галотті» Лессінг закликає співгромадян відмовитися від пасивної покірності, від духу приреченості, він подає їм приклади героїчної мужності й небажання миритися із приниженням. Людина, наділена абсолютною владою, за певних умов стає злочинцем, звичайна людина за певних умов виявляє героїзм.

Про ідейне зростання німецької літератури 70-х років XVIII ст. свідчить творчість молодих письменників – «штюрмерів». «Штюрмерами» чи «буремними геніями» називають письменників «Бурі й натиску» – за назвою драми Ф. Клінгера «Штурм унд Дранг» [179]. Вони збагачують мистецтво такими поняттями, як суспільний фон і національний колорит, відкривають дорогу «живій народній мові». У творах «буремні генії» відображають зростання ідеології прогресивного бюргерства, орієнтацію на активну боротьбу проти абсолютистського ладу, відстоюють особистість вільну, яка не визнає над собою ніяких законів. До цього руху належали молоді Гете і Шиллер.

**Йоганн Вольфганг Гете** (1749–1832). Гете народився у Франкфурті-на-Майні в заможній родині. Освіту здобув у Лейпцігському і Страсбурзькому університетах. Вплив на його світоглядні та мистецькі орієнтири мав Шекспір і відомий теоретик «Бурі й натиску» Йоганн Готфрід Гердер.

Гете з дитинства звик до театру. Відвідини театру входили в програму його навчальних занять. Не дивно, що вже в юності він пробував свої сили в драматургії. У Страсбурзі він написав першу п'єсу, що принесла йому популярність – «Гец фон Берліхінген» (1773). Це була перша німецька *історична драма*, присвячена життю народу, що зіграла величезну роль у формуванні нової літератури [50].

Дія відбувається в період Селянської війни XVI ст. Це вже не сімейно-побутова драма, конфлікт у п'єсі носить підкреслено соціально-політичний характер. Головний герой Гец – реальна історична особа, лицар, який не бажає визнавати владу князів. Гете значно ідеалізував свого героя, надав історичному персонажу актуальних рис «буремного генія». Бойовий заклик «Хай живе свобода!» став виявленням просвітницької програми поета.

Наприкінці 80-х років XVIII ст. Гете відійшов від «штюрмерства». Він все більше схиляється до ідеї «поступового» прогресу, до думки, що не революція, не боротьба, а мистецтво і література зможуть переродити людей. Гете і Шиллер звертають свою увагу до античності. Новий поворот у творчості Шиллера і Гете називають «веймарським класицизмом» – Гете у цей час живе у Веймарі, керує Веймарським театром. Ідеї «веймарського класицизму» були втілені в драматургії письменників.

Твір Гете «*Фауст*» був найвищим досягненням *просвітницького реалізму*. Автору вдалося зобразити «все людство в особі однієї людини». Основою трагедії стала народна книга про Фауста XVI ст. Гете створив твір новаторський за духом. Він змінив фінал – його герой після смерті потрапляє не до пекла, а до раю. Цим утверджується не тільки безгріховність прагнення людини до пізнання світу, але й велич її у спробі змінити, покращити життя, стати рівним Богові.

Над «*Фаустом*» Гете працював усе своє життя. «*Фауст*» є відображенням роздумів письменника над долею світу, які він висвітив у своєму безсмертному творінні.

**Йоганн Крістоф Фрідріх Шиллер** (1759–1805). Визначним драматургічним талантом епохи Просвітництва був Шиллер – поет, драматург, теоретик. Він був сином військового лікаря, закінчив медичний факультет військової академії герцога Карла Євгенія в Штутгарті. Там він і почав писати п'єси.

Творчість Шиллера пов'язана з просвітницькими ідеями про свободу особистості, громадянську рівність. Ранній період його творчої діяльності формувався під впливом провідного літературного напрямку Німеччини 70–80-х років XVIII ст. «Буря й натиск», для якого характерні протест проти існуючого порядку і насилля, тираноборчий пафос, утвердження людської гідності.

Драматургія – лише частина літературної, естетичної та філософської спадщини Шиллера, але саме в ній він досяг справжніх художніх висот. Драми Шиллера вражають знанням законів сцени, образною мовою. Його п'єси містять юнацький порив і пафос пристрастей.

У першій драмі *«Розбійники»* (1781) в основі конфлікту – зіткнення вільної особистості із суспільством, яке узаконило нерівноправність. Шиллер сподівається не на силу, а на моральне виправлення суспільства. Епіграф п'єси *«Проти тиранів!»* – виклик існуючому ладу. Карл Моор – бунтар-індивідуаліст, він виступає проти деспотизму і лицемірства суспільства, відстоює ідею гідності людини, мріє про звільнення всього людства. Його рідний брат Франц – повна його протилежність. Цинік, який нехтує людьми, він оббрехав Карла. Зраджений братом і проклятий батьком, Карл Моор стає ватажком загону розбійників, щоб здійснювати силою зброї справедливість. Шляхетні розбійники на чолі з Карлом карають злочинних багатіїв і захищають бідняків. Однак незабаром насильство п'янить розбійників. Карл Моор осягає, що злодіяннями світ виправити неможливо, тому вирішує віддатися в руки правосуддя... Шалена пристрастність персонажів, поетичність їхньої мови, напруженість сюжету зробили *«Розбійників»* зразковим надбанням драматургії *«буремних геніїв»*.

Після написання *«Розбійників»* Шиллер створює драму на історичному матеріалі *«Змова Фієско в Генуї»* (1782). Дія відбувається в Італії XVI ст. Жанр цієї п'єси драматург визначив як *«республіканська трагедія»*.

Шлях Шиллера до просвітницького реалізму починається з п'єси *«Підступність і кохання»* (1783). В історію світової драматургії вона увійшла як перша *«міщанська трагедія»* [171]. До Шиллера в трагедіях діяли винятково монархи й аристократи, третій стан дозволялося зображувати тільки в комедіях. У *«Підступності і коханні»* – найправдивішій в соціальному і психологічному плані п'єсі – драматург довів, що трагічні колізії можливі, а часом і неминучі в житті простої людини, тобто міщанина за поняттями того часу. Написана прозою *«Підступність і кохання»* сприяла формуванню реалістичних тенденцій у німецькому театрі: Шиллер-драматург був цікавий гострим сюжетом, повнокровними характерами персонажів, які викликали щире співчуття глядачів, як і сама історія кохання Фердінанда і Луїзи з її трагічним фіналом. Бунтар-*«штюрмер»* Фердінад протестує проти злочинності сильних світу цього. Драматург зображує зіткнення двох світів: підступного світу князівської аристократії, з його аморальністю, вбивствами, визискуванням народу, продажем молоді на вірну загибель у військо, і світу чесних, хоч і небагатих бюргерів, міщан, з їх щирою вірою в Бога, неприйняттям аморальності.

У драмі *«Дон Карлос»* (1787) Шиллер відходить від ідеалів *«штюрмерства»*. В основу сюжету п'єси покладено історичні події

національно-визвольної боротьби нідерландського народу проти Іспанії. Центральний герой – мрійник-гуманіст, який приходить на зміну бунтівнику-«штюрмеру». «Дон Карлос» – одна з вершин поезії у світовій драматургії.

Період дружби і співпраці Шиллера з Гете, так званий «веймарський» період, зазнав впливу ідеалів Великої французької революції. Вищим досягненням Шиллера, просвітителя-реаліста, була трагедія «Марія Стюарт» (1800). Автор назвав «Марію Стюарт» *аналітичною драмою*. Цим терміном він позначив драму, в основі якої є вже виконана дія. Драматург не зображує всю низку подій, а тільки аналізує їх результати [15].

Крім цього твору він створює такі драматичні шедеври, як трилогія «Валентейн» (1799), драми «Орлеанська дівка» (1801), «Вільгельм Телль» (1804), у яких художньому аналізу піддаються поворотні етапи в історії європейських народів, порушуються проблеми свободи, вірності батьківщині. У цих драмах на історичну тематику Шиллер актуалізує проблему об'єднання Німеччини і згуртованості народних сил перед небезпекою іноземного поневолення. Разом з Лессінгом і Гете Шиллер став засновником національної німецької класичної літератури.

### 4.3. Становлення російської драматургії

Російська драматургія кінця XVII – першої половини XVIII ст. виникла і отримала розвиток у процесі формування літератури нового європейського типу. За доби Просвітництва до 1740-х років остаточно склалися умови для формування в Росії нової світської культури на зразок розвинутих європейських країн. Естетичною доктриною став класицизм. Утвердження примата обов'язку і розуму, заклик до підкорення особистих інтересів законам суспільства і держави зближував класицизм з ідеологією просвітницького абсолютизму. Діячи класицизму в період його становлення в Росії вірили в розумність існування абсолютизму, на чолі якого стоїть освічений монарх – гуманіст і філософ [8; 40].

Російський класицизм був одним із варіантів загальноєвропейського класицизму, але в Росії внаслідок особливостей історичного розвитку місію західного третього про шарку виконувало передове дворянство. Просвітницький рух передбачав обмеження влади монарха на користь дворянства, яке йде шляхом морально-етичного вдосконалення, дотримується прогресивних поглядів «епохи розуму». Просвітелі виступали ініціаторами гуманізації суспільної думки і мистецтва, проповідуючи ідею позастанової цінності людини. Особливою рисою



російського Просвітництва стало не тільки поширювання ідеї рівності всіх людей, а й ліквідації кріпацтва. Важливу роль для становлення і розвитку російської драматургії мало заснування Єлизаветою 1756 року в Санкт-Петербурзі Російського державного публічного театру.

Двома полюсами осмислення світу в театрі класицизму були трагедія і комедія. Трагедія – демонстрація норм боротьби людини в процесі самоствердження своєї особистості, комедія – відображення відступу від норми, показ безглуздих, а тому кумедних сторін життя.

Школою майстерності для російських драматургів у процесі оволодіння новим жанром – *трагедією класицизму* – були п'єси, насамперед, французьких драматургів XVII–XVIII ст. Ознаками російського класицизму в жанрі трагедії стає тираноборчий і громадянський пафос, тема героїчного подвигу в ім'я служіння вітчизні. Політичну актуальність трагедії надавало звернення російських драматургів к темам і сюжетам із національної історії.

Утвердження класицизму в російському театрі пов'язано з ім'ям драматурга, поета і театрального діяча **Олександра Петровича Сумарокова**. Після закінчення Шляхетного корпусу дворянин Сумароков присвятив себе драматургічній діяльності, серед його творів 9 трагедій і 12 комедій.

Перша його трагедія «*Хорев*» визначила характер російської класицистичної трагедії. Драматург звернувся до легендарних образів часів заснування Києва. Він зобразив двох братів – Кия і Хорева. В основі сюжету – конфлікт між природними правами людини і деспотизмом. У трагедії йдеться про відповідальність монарха, створено достойний наслідування образ «сина держави» Хорева, який гине внаслідок трагічної помилки Кия – правителя-самодержця.

«*Гамлет*» – це самостійний твір, вільна інтерпретація шекспірівського сюжету. Клавдій – тиран, який незаконно править і пригнічує народ, злочин у нього в крові. Трагедія закінчується поєдинком Гамлета з військами, які перейшли на його бік, і Клавдія. Гамлет вбиває тирана і бере владу у свої руки.

У трагедії «*Сінав і Трувор*» у фіналі драматург посилив політичне звучання твору зображенням негативних наслідків правління монарха, який не вмів приборкувати свої пристрасті.

«Народною улюбленицею» стала трагедія «*Дмитро Самозванець*» на сюжет історичних подій XVII ст. – новий тип класицистичної трагедії, близької та зрозумілої сучасним глядачам. Якщо ранні трагедії Сумарокова мали оповідальний характер, про події, що відбувалися, глядачі дізнавалися з монологів і були більше слухачами, ніж глядачами, то в цій трагедії народ діяв, вривався у фіналі на сцену в образі

воїнів. Були введені звукові ефекти. Змінився і словесний стрій трагедії. Монологи відрізнялися експресивністю, пристрасністю, боротьбою різних почуттів у душі героїв – відчувався вплив трагедій Шекспіра.

Сумароков затвердив тип тираноборчої трагедії, що пізніше отримала розвиток у російській політичній трагедії кінця XVIII ст.

Одним із відомих авторів тієї епохи був *Яків Княжнін* (1742–1791). Яків Борисович Княжнін з позиції дворянського просвітництва засуджував монархів-деспотів, кріпацтво, скнарість і невігластво поміщиків. Його комедії – «*Хвалько*», «*Диваки*», серед політичних трагедій – «*Рослав*» (1784), «*Тітове милосердя*» (1785). У трагедії «*Рослав*» автор прагнув створити образ національного героя – тираноборця і патріота. Трагедія «*Тітове милосердя*» повчала, яким повинен бути монарх – «*батько держави*».

Протягом 1760–1790-х років проти класицизму виступають представники *просвітницького сентименталізму*. У репертуарі з'являються «*слізні комедії*» і «*слізні драми*». Демократично-реалістичні тенденції, характерні для сентименталізму, знайшли своє втілення у п'єсах *Володимира Лукіна* (1737–1794), зокрема в «*слізній комедії*» «*Марнотрат, коханням виправлений*» (1765). Драматург засуджує порочні вади дворянства і з симпатією зображує простих людей – порядних і розумних. Одним із визначних представників дворянського сентименталізму в драматургії був *Михайло Херасков* (1733–1807), він створює першу російську «*слізну драму*» «*Венеціанська монахиня*» (1758) про користь доброчесності і шкідливість пороків.

Збагатив російську драматургію кінця XVIII ст. новий художній напрям – *просвітницький реалізм*, засновником якого став *Денис Фонвізін* (1745–1792). Денис Іванович Фонвізін – «друг свободи» і мислитель стояв біля витоків російської політичної драматургії. Сатира його («*Бригадир*», 1769, «*Недоросток*», 1782) спрямована проти неосвіченості, жорстокості і свавілля дворян-кріпосників – основної опори деспотії.

Найвидатнішим твором драматурга і всього російського Просвітництва XVIII ст. є комедія «*Недоросток*». Ім'я головного героя, невігласа і неука, розбещеного, ледащого і грубого дворянського підлітка *Митрофанушки*, стало узагальнюючим. Зображуючи типові характери в типових обставинах – один день з життя провінційного поміщика – драматург виносив вирок усьому державному устрою кріпосницької Росії свого часу.

Комедія «*Недоросток*» з її загальнолюдським значенням є наріжним каменем у розбудові національного російського театру і драматургії, розквіт якого розпочнеться у XIX ст.

## 5. УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ: ШКІЛЬНА ДРАМА, ІНТЕРМЕДІЇ, НАРОДНА ДРАМА

### *Шкільна драма.*

Межа XVI–XVIII ст. – початок визвольної боротьби українського народу (Люблінська та Берестейська унії), яка вплинула на розвиток національної світської та православної духовної культури. В Україні з'являються нові культурницькі ідеї, співзвучні естетиці бароко, розквіт якого в слов'янських країнах розпочався в XVII–XVIII ст. Формується національний варіант стилю *бароко* в Україні [64]. Специфічні риси його естетики – національно-визвольний пафос, тісний зв'язок із народною культурою.

Цей період характеризує поява полемічної літератури, процес секуляризації (перехід від духовного до світського) культури. Полемічна література протистояла духовному наступу католицизму на український народ. Полеміка між православними і католиками досягла своєї кульмінації в період підготовки Берестейської унії 1596 року.

Наприкінці XVI – початку XVII ст. в Україні створюються братства – світські організації, які відстоювали релігійні, політичні, національні та культурні права українців. При братствах відкриваються українські духовні школи – осередки відродження православної віри, де використовували методики викладання та принципи навчання європейських університетів, влаштовували публічні диспути. Риторика і поетика – основні дисципліни в навчальних закладах такого типу. Студенти і викладачі православних шкіл створювали оригінальні декламації та діалоги, готувалися до публічних виступів. До таких діалогів добавляли прологи й епілоги.

Перші шкільні твори драматичного жанру в Україні: «*Просфоніма*», «*Христос Пасхон*», «*Слово о збуренню пекла*») [172].

Найдавніша з відомих шкільних декламацій – «*Просфоніма*» («*Похвала*», 1591). «*Просфоніма*» – грецькою *привітання* – це похвала на честь митрополита Київського і Галицького Михайла Рогози, який приїхав до Львова у церковних справах. Написано твір учнями Львівської братської школи. Він складався з прологу, монологів і епілогу. Один з отроків просить митрополита дозволити парафіям давати бідним школярам милостиню (вже у XVI ст. існували традиції мандрівних дяків-пиво́різів).

*Містерія* «*Христос Пасхон*» (1630) – віршовані діалоги А. Скульського, «*Розмышляіє о муці Христа Спасителя нашого...*» (1631) – вірші І. Волковича – перший відомий зразок українського драматичного твору на пасійну тему (про страждання Христа).

Найдавнішою ранньою шкільною драмою вважають «*Слово о збуренню пекла*» (поч. XVII ст.) невідомого автора, яка була оприлюднена І. Франком [42]. Як вважають дослідники, цю п'єсу було складено на Волині чи в Галичині на початку або в першій половині XVII ст. Вона не має ні пролога, ні епілога. Дія відбувається у пеклі. Головними дійовими особами виступають Христос, Ад, Люцифер, Соломон. Привертають увагу майже народна мова твору.

*Києво-Могилянська академія* – перший вищий православний навчальний заклад у слов'янських країнах, загальнослов'янський центр освіти і культури. У 1615 році була заснована Київська братська школа при Богоявленському монастирі на Подолі – родоначальниця Києво-Могилянської академії. Перші декламації в стінах цієї школи: 1622 року – драматизований виступ студентів із віршами К. Саковича, присвяченими гетьману П. Конашевичу-Сагайдачному. Школу опікали видатні діячі України Сагайдачний, Могила, Сакович та інші. Об'єднання Богоявленської та Лаврської духовних шкіл сприяло створенню Києво-Могилянського колегіуму (1632), а згодом Києво-Могилянської академії (1701), яка стала осередком літературного і мистецького життя тогочасної України.

Викладачі курсу поезики Києво-Могилянської академії поклали початок розробці в Україні теорії драми, виступали авторами творів, які ілюстрували теоретичні положення поезики. Ці твори учні грали на сцені шкільного театру. Шкільний театр створює ідеальний образ світу. Театр подає модель християнського космосу, «небесний град», пекло і землю, з якою люди вирушають або до пекла, або до раю. Завдання драматурга – вказати людині її місце у християнському космосі.

Ранні шкільні драми у Києво-Могилянській академії «*Олексій, чоловік божий*» (1673), «*Царство Натури людської*» (1698) та інші являють собою «наївну інсценізацію євангельських оповідань про Різдво Христове, про його страждання й смерть та повстання з мертвих», «євангельські сцени пересипано ... сценами з Біблії». «Основна ідея їх – показати головні етапи страждання людськості після гріхопадіння Адама і визволення її від смерті стражданнями Христа». Шкільна драма віддає перевагу символіко-алегоричним формам, наприклад, євангельські епізоди втілені алегоричними фігурами і мовою символів.

«Для авторів-ченців цих творів найважливішим є релігійно-моральний вплив на аудиторію. Живе життя з його інтересами та боротьбою тут віддзеркалюється мало, та й то переважно у формі натяків,

як у пролозі «Дійство на страсті Христові списанное» – сум із приводу громадянських війн часів Руїни», – зазначав один відомий історик українського театру.

*Міраклі шкільного театру.* У XVII ст. тільки одна п'єса «*Олексій, чоловік божий*» наближається до жанру міраклія. У XVIII ст. частіше зустрічаються п'єси цього жанру з життя святих, у них простежується значно тісніший зв'язок із реальним життям.

*Містерія шкільного театру.* І в пасхальній, і в різдвяній містерії розвивалась тема приходу Ісуса на землю для порятунку людини. У містеріях є епізоди про створення світу і людини. У них діють однакові персонажі – вищі сили, сили добра і зла, Людина й алегорії, що її оточують, біблійні та євангельські персонажі. В Україні пасхальні містерії були більш поширені, бо Великдень – «головне свято православ'я».

*Мораліте шкільного театру.* В основі цього жанру сюжет про Багатія і Лазаря («*Трагедокомедія*» В. Лащевського та інші). У них фігурують грішник і праведник, які простують до пекла або до неба.

Тематика п'єс шкільного театру з часом розширюється від релігійної до світської історико-національної з соціально-сатиричними елементами. На подальший розвиток української шкільної драми і театру значний вплив мала творча діяльність **Феофана Прокоповича** – ректора Києво-Могилянської академії. Відомий просвітитель, він заклали основи нової поетики драматичної справи. Мистецтво драми наслідувало образ і вчинки живої, а не міфічної особи.

1705 року Прокопович створив *першу українську історичну шкільну драму «Володимир»* [38], збагативши українську драматургію новим жанром – *трагедокомедією*, поєднавши комедійні елементи з трагедійними. П'єса має виразні політичні тенденції. З одного боку, автор всупереч єзуїтським твердженням намагається вивести походження православної релігії зі Сходу (розмова Володимира з грецьким філософом) і підкреслити значення її в розвитку національної культури. З іншого боку, він показує боротьбу нового, прогресивного із застарілим, консервативним.

Особливості історичної шкільної драми «Володимир» Феофана Прокоповича:

- ✓ уперше в практиці київської шкільної драматургії та театру не розмежовує у своєму творі серйозних і комедійних сцен;
- ✓ комедійний елемент не винесений в окремі інтермедії, а органічно вплетений у дію п'єси;

✓ дійові особи не виступають у вигляді алегоричних постатей, мертвих схем (у п'єсі взагалі дуже мало алегоричних фігур) – це живі люди з виразними характерами;

✓ особливий інтерес викликають образи поганських жерців, вони змальовані в гострому, сатирично-комедійному плані. Навіть імена Жеривол, Курояд, Піяр підкреслюють їх характерні риси;

✓ автор ввів у дію психологічний момент, відобразивши душевну боротьбу Володимира перед прийняттям християнства;

✓ п'єса поділяється на п'ять актів з прологом і заключним хором, який тісно пов'язаний із сюжетом.

До жанру історичної трагедокомедії звертається і *Лаврентій Горка*, який 1708 року створює п'єсу на біблійний сюжет «*Іосиф Патріарх*».

1728 року в Київській академії було здійснено постановку трагедокомедії «Милость божія...» анонімного автора. Вона зображує епізоди народно-визвольної війни 1648–1654 років під проводом Богдана Хмельницького і перемогу над Польщею. П'єса складається з п'яти актів, хору і епілогу в прозі. Головні герої в ній реальні люди, зокрема, Богдан Хмельницький, кошовий, козаки, писар і «українські діти» – учні київських шкіл, які вітають Богдана Хмельницького з перемогою (уперше в київській шкільній драматургії введено національного героя).

У третьому акті змальовуються алегоричні особи, але це не алегорії зі святого письма, вони уособлюють Україну, яка благає Бога про перемогу Хмельницького в його справедливій боротьбі (також уперше в історії шкільної драматургії), і Вість, що сповіщає про поразку поляків і щасливе повернення Хмельницького в Україну. У драмі немає дії, вона скоріше нагадує діалогізований вірш.

«Милость божія» – одна з кращих п'єс шкільного репертуару, яка зверталась до життєвих інтересів народу; події відображались у ній так, як вони трактувалися в історичних піснях і думках.

Деякі шкільні п'єси XVIII ст. мають *панегіричний* (похвальний) характер: «*Благоутробіє Марка Аврелія*» М. Козачинського (на честь приїзду Єлизавети до Києва 1744 року), «*Трагедокомедія*» В. Лащевського, «*Трагедокомедія нарицаемая Фотій*» Г. Щербацького. Серед інших драматичних творів XVIII ст. привертають увагу «*Комичеськоє дійствіє*» (1736) М. Довгалевського, «*Воскресеніє мертвих*» (1747) Г. Кониського Так, «*Воскресеніє мертвих*» Г. Кониського відбиває класове розшарування серед українського козацтва. У взаємовідносинах головних героїв проступає сатиричне зображення козацької верхівки (Діоктит), яка, захопивши владу, намагалася відібрати у рядових козаків (Гіпомен) землю і майно.

У шкільному театрі відчутна боротьба релігійного і світського начал. Поступово світський елемент посилюється.

### ***Інтермедії.***

Найбільш оригінальною і живучою частиною шкільного театру були *інтермедії*; в них яскравіше виявилися національні особливості, елементи народності та реалізму. Інтермедії – це невеличкі одноактні жартівливі сценки з народного побуту, які розігрувалися між актами основної п'єси. (Слово інтермедія латиною означає «міждія» або гра між діями). Для сюжетів автори українських інтермедій використовували різні народні анекдоти та казки, побутові оповідання. Інтермедії являли собою або комічні вставки в середині драми («Олексій, чоловік божий»), або ж окремі сценки. Дійовими особами були звичайні люди, зокрема селяни, козак, солдат, дід, та інші, різних національностей – українець, росіянин, білорус (литвин), поляк, німець, циган, єврей [109].

Шкільний театр, як вже зазначалося, слугував моделлю християнського космосу: небо, земля, пекло. В інтермедіях дія відбувається лише на землі. Лише в тих інтермедіях, де був Чорт, він затягував персонажів до пекла.

Найстаріші українські інтермедії були зіграні 1619 року в м. Кам'янка-Струмилова – це яскраві епізоди з народного побуту до драми **Я. Гаватовича** «*Трагедія, або Візерунок смерті пресвятого Іоана Хрестителя, посланця Божого*». Одна з них – про спритного селянина Климка, який обдунив багатого, але дурнуватою Стецька, продавши йому kota в мішку; друга – про трьох голодних селян, що знайшли пиріг (вони не знали, як його поділити, та поки двоє спали, третій пиріг з'їв). Обидві інтермедії написані на сюжети, досить поширені у світовій літературі, але разом з тим вони зберігають художню самостійність завдяки своєрідності в зображенні характерних національних рис дійових осіб.

Особливий інтерес становлять інтермедії до драм **М. Довгалевського** «*Комічеське дійство*» і Г. Кониського «*Воскресеніє мертвих*», в яких виразно відбилася іронічно вороже ставлення до польської шляхти. Наприклад, у третій інтермедії до драми М. Довгалевського поляк хвастає своєю перемогою над Україною. Козак обурюється з цього, йому на допомогу приходить москаль. У п'ятій інтермедії до цієї драми лях вивозить селянина в клітці і продає його. З'являється козак і визволяє селянина від знущання, а ляха разом з євреєм-орендарем запрягає замість коней.

З часом інтермедії поширюються поза стінами навчальних закладів. Їх виконують під час вакацій мандрівні школярі. Поступово інтермедії перетворюються і на окремі комічні сценки, як, наприклад, «*Ярмарок*», «*Сповідь*» **І. Некрашевича**.

Українські інтермедії мають фольклорне джерело. Вони відзначаються народним колоритом, простотою сюжету, динамікою у зображенні подій і характерів, живою народною мовою, жвавістю діалога, гумором, сатиричним забарвленням, побутовізмом, антиклерикальним характером. Українські інтермедії – початок реалістично-побутового струменя в українській драматургії, що знайшов своє продовження в жанрі комедії.

### ***Народна драма.***

За часів раннього середньовіччя в історії українського народу простежуються елементи театру і драми в народних іграх і обрядах («А ми просо сіяли», «Коза»). Утворення української княжої держави і прийняття християнства сприяли роздвоєнню старого народного театру. Одна його гілка, під впливом християнства і державної системи, збереглася в народі й створила пізніший народний театр («Весілля» – масове театралізоване видовище), друга, під впливом державної системи, оформилась у княжий дружинний театр. Основою княжого театру були скоморохи.

Княжий театр спирався на лицарську пісню, маючи за основу два елементи: речитатив і величання. Тематично княжий театр залишив після себе нові сюжети і мотиви: оборона батьківщини, служба князеві, помста за покритих, лицарська честь [126].

Поширюється така форма театру, як *народна драма*, що передавалася усно. Розквіт народної драми в Україні – кінець XVIII ст. Серед найвідоміших народних драм – «Цар Максиміліан», «Людка» тощо [173].

У драмі «Цар Максиміліан» зображено царя-деспота, який наказує «непокірному сину Адольфу» прийняти віру «куміричеським богам». Син не погоджується. Лютий цар суворо розправляється із сином – він вимагає, щоб кат відрубав голову непокірному. Кат у тверезому стані відмовляється підняти руку на відважного царевича, просить помилувати ного, але невблаганний цар наказує відкрити всі шинки і напоїти ката. П'яний кат виконує кривавий наказ тирана. Після цього кат на очах у тирана вбиває себе. Тоді цар посилає скорохода за дідом гробокопом. З'являється дід Марко. Ідучи, він жартує з глядачами, розповідає кумедні пригоди, а цар на троні лютує, що так довго немає діда.... Розігрується ще низка епізодів, а у фіналі за царем-деспотом з'являється Смерть – народ радіє.

Уся драма побудована на контрастах: конфлікт поступово сягає найвищого кульмінаційного напруження – кривавої розправи царя Максиміліана з непокірним сином Адольфом, а після драматичних сцен з'являється комедійний персонаж Дід – виразник народної мудрості.



У його словах, прислів'ях виявлялась дотепність народу, висловлювалась політична оцінка історичних подій. Його думками народ висловлював свої мрії та сподівання, віру в ті часи, коли царя-супостата не стане. Мова окремих персонажів індивідуалізована, багата на народні приказки, прислів'я, метафори. Кожна репліка проста, яскрава, колоритна.

Широкої популярності в Україні набула народна драма «Лодка», в якій підкреслювалась ненависть козаків та їх Отамана до гнобителів. Одні учасники драми удавали, що гребуть веслами, інші плавно вдаряли у долоні, щоб створити враження плескоту хвиль. Отаман і Осавул стояли на носі «човна». У цій виставі особливо цікава своєю соціальною загостреністю фінальна сцена, в якій брали участь всі дійові особи. Козаки удавали, що виходять з човна і разом з Отаманом та Осавулом кидалися на Пана. Зчинявся крик, чути було брязкіт шабель, постріли. У цій масовій пантомімічній сцені козаки виливали свій гнів проти поміщика, чинили над ним розправу. Потім Отаман грізним голосом вигукував: «За мною, друзі!». Усі сідали на свої місця і бадьоро співали пісню «За Уралом, за рікою козаки гуляють». На цьому вистава закінчувалася.

Існувала наявність великої кількості варіантів драми. Їхня класифікація: 1) драма як інсценізація пісні про Отамана; 2) драма з великою кількістю розбійницьких мотивів; 3) драма із центральною любовною колізією (епізоди з Дівчиною). Усі записані з уст учасників цієї вистави варіанти зберігають в одну сюжетну лінію, хоч і мають різні назви: «Шлюпка», «Шайка розбійників», «Отаман» тощо. Отже, народна драма («Цар Максиміліан», «Лодка» та ін.) відіграла велику роль у розвитку народного театру в Україні, проіснувавши аж до ХХ ст.

Народна драма виконувала низку функцій: релігійну, сатиричну, національно-регіональну, економічну. Народна драма – це своєрідна ланка, що зв'язувала професіональний театр з народною творчістю, з фольклором.

**Висновок.** В епоху Просвітництва реалістичні тенденції в західно-європейській драматургії пов'язані з критикою феодальних режимів, ідеєю рівності й утвердженням ідеалів представників третього стану. Розвивається міщанська драма, яка засуджує вади дворян і славить моральні чесноти простих людей – купців, ремісників, селян. Драматурги зображують своїх героїв у родинній обстановці, відтворюють особливості побуту, звичаїв (твори Шерідана, Дідро, Бомарше, Лессінга, Гете, Шиллера, Гольдоні). У російській драматургії під впливом просвітницьких ідей у комедії та драмі на перший план виходить актуальна для Росії антикріпосницька тема, у трагедіях звучать тираноборчі мотиви.

Українська драматургія переживає період становлення. В Україні з'являються нові культурницькі ідеї, сучасні естетиці бароко, формується національний український варіант стилю бароко, розпочинається процес секуляризації культури. Відкриття українських духовних шкіл, Києво-Могилянської академії сприяє появі перших шкільних творів драматичного жанру, зародженню і розвитку шкільної драми, української інтермедії. У кінці XVIII ст. простежується розквіт народної драми, яка відіграла велику роль у розвитку народного театру в Україні.

### *Питання для самоперевірки*

1. У чому сутність естетики класицизму?
2. З іменами яких французьких драматургів XVII ст. пов'язано становлення і розквіт жанру класицистичної трагедії?
3. Який реформатор французького театру створив жанр «високої» комедії?
4. Які характерні риси театру класицизму в комедії Мольєра?
5. Які найвідоміші твори Ж.-Б. Мольєра в жанрі побутової та «високої» комедії?
6. Хто був найяскравішим представником англійської комедії характерів?
7. Які нові жанри драматургії запровадив Д. Дідро?
8. Чому трилогію про Фігаро драматурга П.-К. О. Бомарше назвали «дзеркалом французької революції»?
9. У чому художні особливості мелодрами і водевілю як жанрів?
10. Хто з італійських драматургів XVIII ст. є творцем літературної «комедії звичаїв»?
11. Який зміст вкладав К. Гоцці у ф'ябу?
12. В якій роботі драматург і теоретик Г. Е. Лессінг обґрунтовує основні принципи реалізму?
13. У чому сутність еволюції поглядів драматургів Й.-В. Гете і Ф. Шиллера від «штюрмерства» до «веймарського класицизму»?
14. Який драматичний твір Й.-В. Гете був найвищим досягненням просвітницького реалізму?
15. Яка комедія Д. Фонвізіна має загальнолюдське значення і не втрачає актуальності?
16. Які жанри характерні для драматургії шкільного театру в Україні?
17. Хто написав трагедокомедію «Владимир»?
18. У чому особливості української інтермедії?
19. Які сюжети в основі народних драм «Цар Максиміліан», «Лодка»?

## *Рекомендовані п'єси*

### *Зарубіжна драматургія*

Бомарше П'єр, «Севільський цирульник».  
Гольдоні Карло, «Господиня заїзду».  
Гоцці Карло, «Любов до трьох апельсинів».  
Корнель П'єр, «Горацій».  
Мольєр Жан-Батист, «Тартюф», «Дон Жуан».  
Расін Жан, «Андромаха».  
Сумароков Олександр, «Хорев».  
Фонвізін Деніс, «Недоросток».  
Шерідан Річард, «Школа лихослів'я».  
Шиллер Фрідріх, «Розбійники», «Орлеанська діва».

### *Українська драматургія*

інтермедія М. Довголевського до п'єси «Комичеськое дійствие»;  
«Милость божія» (невідомий автор);  
українська усна народна драма «Коза», «Лодка».

*Література:* 5, 8, 14, 15, 17, 38, 40, 42, 45, 50, 52, 53, 59, 61, 64, 74, 89, 109, 126, 134, 166–169, 171–173, 179.

## 6. ДРАМАТУРГІЯ ХІХ – ПОЧАТКУ ХХ СТОЛІТТЯ

### 6.1. *Жанрове розмаїття драматургії ХІХ – початку ХХ століття*

Початок ХІХ ст. представляли різні форми критичного сприйняття світу, а саме – романтизм і реалізм, не здає своїх позицій і класицизм, хоча вплив його поступово зменшується. До кінця 1830-х років драматургія розвивається під знаком *романтизму*. У 1840-і роки відбувається утвердження *критичного реалізму*. Значне місце в репертуарній афіші театрів займає розважальна драматургія. Наприкінці століття простежується виникнення нової театральної системи, що знаходить втілення у формуванні такого художнього явища, як «*нова драма*»; поява мистецтва *модернізму* (франц. – *сучасний*). Модернізм – сумарне поняття – це множинність різнорідних і суперечливих художніх напрямів із різними платформами, але з принциповою філософсько-світоглядною спільністю (А. Бичко). На ранньому етапі модернізму з'являються *імпресіонізм, символізм, неореалізм* у драматургії та театрі.

#### 6.1.1. *Романтизм*

Романтизм (франц. – *дивне, фантастичне*) як світогляд і художній напрям зародився наприкінці ХVІІІ – початку ХІХ ст. на основі осмислення уроків французької революції і просвітництва. Розчарування в ідеалах епохи Просвітництва, незадоволення навколишньою реальністю, критичне ставлення до буржуазної дійсності, співчуття до народу зближали художників різних ідейних устремлінь [15].

Мрія про особисту свободу людини, про право народів на незалежність, на думку дослідників, – ідейна домінанта мистецтва романтизму. Одна з головних проблем цього напрямку – антагоністичний конфлікт могутньої особистості та буденної, прозаїчної, ворожої людині дійсності. Основа романтичного світосприйняття – це суперечність між теоретично сформованою системою ідеалів і реальністю, нездатною втілити ідеал практично. Тому в романтизмі співіснують заклики до національно-визвольної боротьби, зображення сильних пристрастей, утвердження самоцінності духовного життя людини, просякнуті мотивами «світової скорботи», «світового зла», ідеалізацією минулого.

Епоха породила різні варіанти романтичного героя: розчарованих, марно шукаючих спокою, повних глибокої скорботи молодих людей, і полум'яних ентузіастів волі, що кидають виклик навколишньому світові.

Романтична драма з її культом пристрасті й увагою до виключної особистості підкреслювала несумісність високих ідеалів і буденності.

Продовжуючи боротьбу проти класицизму, романтики відкинули раціоналістичну класицистичну поетику, розширили тематичний діапазон у драматургічному мистецтві. У пошуках шляхів художнього втілення багатогранної дійсності вони боролися за показ безперервного зв'язку високого і низького, героїчного і комічного. Вони відкрили джерела оновлення драматургії в народній творчості. Автори романтичної драми експериментували, опираючись на фольклорно-обрядову стихію, народну легенду і казку, на жанри демократичного театру. Романтики також звертаються до мистецтва епохи Відродження, зокрема до іспанської та англійської драматургії, особливо до Шекспіра, в якому вони бачили втілення свого естетичного ідеалу.

Своєрідність історичного шляху кожної країни, переважання прогресивних чи реакційних початків у духовному житті суспільства – усе це визначало особливості романтичної драматургії кожної країни. Існують різні національні варіанти романтичного героя, але романтизм створив ідеалізований позитивний образ – це завжди виняткова особистість, здатна до бурхливих почуттів та конфронтуюча з насильством і злом.

Одне з провідних місць у світовій театральній культурі ХІХ ст. належить Франції. Досвід Великої французької буржуазної революції, що відкрила новий етап історичного розвитку (буржуазний лад переміг феодалізм), вплинув на розвиток театрального мистецтва різних країн. Типовий для буржуазного суспільства принцип вільної конкуренції призвів до виникнення широкої мережі театрів, що орієнтуються на масового глядача.

Протягом 20-х років ХІХ ст. у Франції формується провідний мистецький напрям – романтизм, діячі якого розробляють теорію романтичної драми і вступають у рішучу боротьбу з класицизмом. Одним із найбільших драматургів-романтиків і теоретиків романтичного театру був письменник **Віктор Гюго** (1802–1885). Його драматургія об'єктивно революційна і демократична. Боротьба соціально знедолених і гнаних людей із могутніми силами монархічного ладу становить пафос і динаміку багатьох його творів.

1827 року в передмові до драми «*Кромвель*» Гюго обґрунтував *теорію романтизму* – бунт проти естетичних законів класицизму. Драматург вважав основною особливістю драми реальність, закликав руйнувати кордони між жанрами, відмовитися від єдності дії, місця і часу. Важливе місце в передмові займає *теорія романтичного гротеску*. Гюго вважав, що через гротеск найповніше досягається розкриття дійсності. Через єднання високого і низького, комічного і трагічного, піднесеного і низького, прекрасного і потворного ми осягаємо розмаїття життя.

1829 року драматург створює драму «*Марьон Делорм*» – втілення творчих принципів романтизму. У «*Марьон Делорм*» у драматурга вперше з'являється образ романтичного героя «низького» походження, який протиставлений придворно-аристократичному суспільству. Драма ця була заборонена через негативне зображення короля.

1830 року з під пера Гюго виходить драма «*Ернані*», мелодраматичні події якої відбуваються на тлі Іспанії середньовіччя. Герої наділені пристрасстю і силою духу, бунтарські мотиви втілені в образі розбійника Ернані – романтичного месника. Конфлікт між розбійником і королем, зіткнення піднесеного кохання і моралі феодално-лицарського двору визначають трагічний фінал драми. Сценічний успіх постановки «*Ернані*» в «*Комеді Француз*» – початок утвердження романтичної драми на кону французьких театрів.

Після липневої революції 1830 року романтизм стає провідним театральним напрямом. До репертуару театрів входять п'єси Гюго «*Король бавиться*» (1832), «*Марія Тюдор*» (1833), «*Рюї Блаз*» (1838), заборонена «*Марьон Делорм*». Демократичний характер, цікавий сюжет із мелодраматичними ефектами сприятиме їхній популярності. На сюжет драми «*Король бавиться*» видатний італійський композитор Дж. Верді напише оперу «*Ріголетто*». У 1840-х роках Гюго відходить від театру і продовжує діяльність письменника і публіциста.

Типовими зразками романтичної драми є п'єси *Олександра Дюма* (1802-1870), автора широко відомої трилогії про мушкетерів. Драматург написав 66 п'єс. Герої його творів живуть в атмосфері бурхливих пристрасстей, напруженої боротьби, гострих драматичних ситуацій. Театральну популярність принесла Дюма його перша п'єса «*Генріх III і його двір*», потім п'єси «*Антоній*» (1831), «*Нельська вежа*» (1832), «*Кін, або Геній і безпутність*» (1836) та інші.

Помітне місце в історії романтичної драматургії займає творчість великого англійського поета *Джорджа Гордона Байрона* (1788–1824). Байрон розкриває світовідчуття цілого покоління, яке прийшло в життя без надії, розчарованого й розуміючого, що потрібні героїчні зусилля для того, щоб залишитися людиною, адже просвітницькі ідеали були знищені кривавими акціями.

Байрон – гуманіст, який виступає проти всіх форм насилля. Насадок давнього і знаного роду, випускник Кембриджського університету, лорд Байрон вважав, що приналежність до аристократії робить його відповідальним за долю країни і світу. Ледь вступивши до палати лордів, він виголосив промову на захист руйнівників верстатів –

ткачів, яких технічні вдосконалення прирікали на голодну смерть. Із часом він не тільки пером своїм, але й прямою участю підтримував визвольні рухи.

Несумісність ідеалів поета із сучасною англійською дійсністю породжує трагічну тему його творчості. Він створює культ сумного, розчарованого героя, який прагне помститися суспільству за свої страждання. «Поезія зла» поета – це форма прояву любові до людства. Серед найхарактерніших для світосприйняття Байрона такі п'єси, як «Манфред» (1816), «Каїн» (1821), «Двоє Фоскарі» (1821).

Байронічний *титанізм* втілюється в драматичній поемі «Манфред» [188]. Герой Байрона – це герой винятковий, винятковістю своєю пишається. Та в самому собі він із жахом виявляє всі ті ж людські вади. «Манфред» – це своєрідний песимістичний епілог до «Фауста» Гете. Герой Байрона вже пізнав усі таємниці світу, таємниці людської душі, але це знання не принесло щастя ні йому, ні іншим, бо закон світу – страждання. До повного пізнання світу й людей Манфред прийшов через злочин, і тепер жадає одного – забуття. А воно не дається йому...

Для героя Байрона головне джерело мучення – совість. Фауст легко забув епізод із Маргаритою. Манфред картає себе за вчинене. Скорбота Манфреда – це *світова скорбота*, усвідомлення зла, що панує у світі. Позиція Байрона в «Манфреді» – «героїчний песимізм». Героеві вдається відстояти себе: він помирає, так і не скорившись. Події та образи мають філософсько-узагальнений, символічний характер.

Після переїзду до Італії у 1817 році Байрон бере участь в італійському національно-визвольному русі проти австрійського ярма. У 1821 році у драмі «Двоє Фоскарі», створеної на італійському історичному матеріалі, він передав пафос боротьби за свободу проти тиранії. Коли почався рух греків за звільнення від турків, Байрон відправив грекам корабель зі зброєю і сам вирушив до цієї країни. Там він і помер ще зовсім молодим. Вірність ідеям волі поет довів усім своїм життям.

Вершиною романтичної драматургії Байрона є філософська драма «Каїн» (1821). Біблійний персонаж Каїн у Байрона – перший бунтар, який відмовився від рабської покори і повстає проти світопорядку, освяченого авторитетом бога. Каїн – втілення свободи думки. Байрон створив тип *філософсько-романтичної драми*, який вплинув на шляхи розвитку європейської романтичної драматургії XIX ст. П'єси Байрона передують «драмам ідей» кінця XIX – початку XX ст. [189].

**Карл Фердинанд Гуцков** (1811–1878). Найбільш відомий драматичний твір німецького драматурга «Уріель Акоста» (1846) належить

до історичної трагедії, де центральне місце займає інтелектуальна дискусія. Акоста – гуманіст-мислитель. За вільнодумство і супротив рабському підкоренню авторитетам іудейської церкви він піддався гонінням. У боротьбі ідей Акоста нескорений. Неспроможний змиритися з принизливою процедурою публічного зречення в синагозі, він закінчує життя самогубством. «Уріель Акоста» – філософська драма ідей. Вона прославила ім'я автора за межами Німеччини.

Основна риса німецького романтизму – прагнення відійти від прози і вульгарності життя – знайшла втілення у творчості драматурга *Людвіга Тіка* (1773–1853). Він цікавився фольклором, його стараннями були оброблені в романтичному стилі й видані німецькі казки. У п'єсах Тіка на казковий сюжет «*Кім у чоботах*» (1797) і «*Світло навиворіт*» (1799) діючі особи раптом виходять із образів, вступають у розмову з машиністом сцени, з автором п'єси, із театральною публікою. Зображенням театральних «накладок» (помилки), допущених у спектаклі, Тік користується для руйнування сценічної ілюзії, автор іронізує над зображуваним життям, над глядачем і самим собою. «*Кім у чоботах*» – декларація театального романтизму, що затверджує *принцип романтичної іронії*.

В основу п'єси покладений улюблений романтиками прийом зображення театру в театрі. Сцена представляє театральну сцену і зал для глядачів – тут одночасно й відбувається дія. П'єса не позбавлена політичної гостроти. У ній є натяки на французьку революцію, яка, на думку автора, мало що змінила. Іронічно зображений представник третього стану Готлиб, хазяїн Кота у чоботах, у якому вгадуються риси відсталого німецького бюргера.

Значення Тіка-драматурга – в затвердженні естетичних принципів романтизму в німецькому театрі.

Романтичну драму затверджують на сцені твори *Генріха фон Клейста* (1777–1811) – майстра психологічного зображення людини. П'єси Клейста написані в роки підйому національно-визвольного руху, викликаного боротьбою проти Наполеона. У кращих драмах драматурга звучать патріотичні мотиви і виникають образи героїв, натхнених любов'ю до батьківщини.

Одна з найвідоміших п'єс – драма на історичний сюжет «*Принц Фрідріх Хомбургський*» (1810). Герой драми – принц Хомбургський – палкий і захоплений юнак, який мріє про любов і славу. Він порушує наказ командуючого й раніше призначеного часу кидається в бій,



виграє і почуває себе героєм. Але курфюрст засуджує його як військового злочинця й присуджує до страти. У душі юнака відбувається перелом. Він розуміє, що для повної перемоги у війні необхідно зречення егоїстичних помислів і підпорядкування єдиній волі, втіленої в державі. Принц визнає справедливість вироку – іде на смерть як переможець, що одержав верх над власним індивідуалізмом... Курфюрст скасовує свій вирок. Головна ідея цієї п'єси, ідея держави як вищої цінності, була актуальна в Німеччині, поневоленої наполеонівськими військами.

Одна з найвідоміших комедій Клейста – *«Розбитий дзбанок»* (1805). У ній найяскравіше виявилось тяжіння драматурга до народності. У п'єсі з м'яким гумором зображені народні вдачі, зло осміяні ворожі народові судові влади. Автор поєднав традиції стародавнього німецького фарсу з реалістичним зображенням характерів, соціального середовища і народного побуту. Г. Клейст зосередив свою увагу на створенні образу ідеального героя, його п'єси – вищий зліт романтичної драми в Німеччині.

**Георг Бюхнер** (1813–1837) – видатний німецький драматург першої третини ХІХ ст., прожив коротке життя – 24 роки, залишивши всього три драматичні твори. Як письменник Бюхнер своєю творчістю підвів підсумки епохи романтизму, поклавши початок критичного реалізму в німецькій літературі. Він створив перші в Німеччині зразки *соціальної реалістичної драми*.

Юнацькі роки Бюхнер провів у Страсбурзі, навчаючись на медичному факультеті університету. Перебування у Франції, схвилюваної наслідками революцій, визначило погляди молодого Бюхнера. На батьківщину він повернувся готовим до активної революційної діяльності. У 1834 році в Гессені виникла очолена Бюхнером таємна організація, мета якої – підняття німецького селянства на боротьбу, проголошення «миру – хатинам, війну – палацам». Однак у феодальній Німеччині народ ще не був готовий до активного протесту. Організацію видав провокатор, а Бюхнеру вдалося повернутися до Страсбургу.

В еміграції Бюхнер пише історичну драму *«Смерть Дантона»* (1835) на тему Великої французької буржуазної революції та ролі народу в ній. У п'єсі діють відомі діячі революції Дантон, Робесп'єр та інші. У центрі драми – Дантон, трагічно розчарований у своїх колишніх ідеалах, революція не принесла звільнення ні народу, ні «індивідуумові».

Конфлікт драми – зіткнення Дантона і Робесп'єра. Нігілізму Дантона Робесп'єр протиставляє свою залізну волю й віру. Робесп'єр переконаний, що революцію може врятувати насаджувана ним політика терору, але його дії також не приводять до звільнення народних мас. Бюхнер показав, що Робесп'єр, як і Дантон, історично приречений. Страта Дантона, засудженого до гільйотини Робесп'єром, ненабагато випереджала смерть на гільйотині й самого Робесп'єра.

Народ – головний герой драми – драматург не ідеалізує, він стихійний у своєму бунті. Французька революція нічого не змінила в житті простого люду, вона залишила його злиденним... Незмінність найтяжчого положення народних мас – прірва, що відокремлює вождів революції від її вершителя – народу.

Вершиною творчості драматурга називають драму *«Войцек»* (1837), над якою Бюхнер працював останній рік життя [190]. В основі сюжету – реальна історія лейпцігського цирульника Войцека, страченого за вбивство з ревнощів до своєї коханої. На зміну виняткової особистості, що стояла в центрі творів романтиків, у Бюхнера прийшов простий армійський цирульник, бідний, замордований безправ'ям.

Світ, оточуючий Войцека, представлений драматургом як світ, ворожий природному в людині. І Доктор, і Капітан, і Тамбурмажор, з яким Войцеку зрадила Марія, переконані у своїй перевазі над майже безсловесним солдатом, готовим на все, щоб заробити хоч небагато грошей. Насправді саме Войцек, з його чистою любов'ю до Марії, турботою про неї та їхню незаконну дитину – єдина моральна істота у всій п'єсі. Доктор і Капітан – повноправні члени суспільства, у якому Войцеку місця не має, принижують його, намагаються остаточно знищити в ньому людську гідність, чинять насильство над ним.

Бюхнер, приглушуючи мотиви хворої свідомості, показує, що Войцека доведено до майже божевілля не зрадою жінки, а соціальним укладом життя. Убивство Марії в драмі – це своєрідний протест найслабкішого пригнобленого.

Драма Бюхнера розкрила глибоке протиріччя між суспільною мораллю й справжньою моральністю. П'єса *«Войцек»* з її рисами фрагментарності, з темою нівелювання і розпаду особистості – геніальне передбачення драматургії ХХ століття. Вона передбачила появу драматургії експресіонізму та драми абсурду [191].

Розширення жанрово-тематичного діапазону в драматургії, розмаїття образів романтичного героя, яке простежується у творчості В. Гюго, О. Дюма-батька, Дж. Байрона, К. Гуцкова, Л. Тіка, Г. Клейста, Г. Бюхнера, значно вплинуло на розвиток сценічного мистецтва ХІХ ст.

### 6.1.2. Критичний реалізм

До середини ХІХ ст. провідні позиції в мистецтві займає *критичний реалізм* [69] – напрям і метод у мистецтві й літературі, що прагне до найдокладнішого опису спостережуваних явищ, без ідеалізації. Визначальні риси реалізму: раціоналізм, раціоналістичний психологізм (ототожнення психіки і свідомості, недооцінка позасвідомих процесів); правдиве, конкретно-історичне, всебічне зображення типових подій і характерів у типових обставинах при правдивості деталей; принцип точної відповідності реальній дійсності усвідомлюється як критерій художності, як сама художність; характер і вчинки героя пояснюються його соціальним походженням та становищем, умовами повсякденного життя; конфліктність (драматизація) як сюжетно-композиційний спосіб формування художньої правди; розв’язання проблем на основі загальнолюдських цінностей [131]. *Критичний реалізм – це суд над суспільством.*

**Оноре де Бальзак** (1799–1850). *Реалістичний напрям* [15] французької драми ХІХ ст. з найбільшою силою знайшов свій прояв у творчості Оноре де Бальзака. Його творчість – важливий етап у розвитку *методу критичного реалізму*. Серед найвідоміших п’єс Бальзака-драматурга – «Ділок» (1844), «Мачуха» (1848) та деякі інші.

Комедія «Ділок» – сатиричне забарвлення сучасних моральних цінностей. Усі персонажі охоплені жагою збагачення і використовують для цього будь-які засоби. Головний герой, ділок Меркаде – людина гострого розуму, сили волі, має неабиякий шарм. Для суспільства, в якому живе Меркаде, честь і чесність втратили сенс. Показуючи п’ятифранкову монету, герой каже: «Ось вона, нинішня честь!».

Реалізм Бальзака – це критичний аналіз суспільства ділків як соціального явища. Найвизначною в ідейному і художньому значенні стала «сімейна драма» «Мачуха», якій драматург надав великий соціальний зміст. Аналізуючи сімейні стосунки, драматург вивчає суспільні звичаї. Мачуха Гертруда веде жорстоку інтригу, яка повинна розлучити закоханих – її падчерку Поліну і збіднілого графа Фердинанда, коханкою якого раніше вона була. Унеможлиблює шлюб між закоханими і протилежні політичні погляди Фердинанда та батька Поліни. Закохані закінчують життя самогубством.

В основі трагічних подій «Мачухи» – явища соціального життя: розорення аристократа, шлюб за розрахунком, ворожнеча політичних супротивників.

### 6.1.3. *Натуралізм*

У 60–80-х роках ХІХ ст. у Європі та США утвердився *натуралізм* (від лат. *natura* – природа) – художній напрям, філософською основою якого став позитивізм [69]. Позитивісти вважали, що наука повинна описувати явища, вона не здатна проникнути в їх суть. Натуралісти обмежують роль літератури копіюванням дійсності. Важливу роль в естетиці натуралізму відіграє теорія середовища. Натуралісти вважали, що завдання письменника – досліджувати закономірності життя людини. Оскільки людина – це істота біологічна, письменник повинен досліджувати біологічні закони її існування. Характер людини, на думку натуралістів, зумовлений спадковістю, фізіологічною природою і біологічними законами. Натуралізм розширив проблематику мистецтва, розкрив підсвідоме в поведінці людини, але йому не вистачало широких узагальнень. Натуралізм виступав проти авторського втручання у перебіг описуваних подій, проти авторської оцінки зображуваного у творі.

Біологічний фаталізм яскраво виражений у творчості французького письменника Еміля Золя. *Еміль Золя* (1840–1902) [15], теоретик натуралістичного театру, бореться за демократизацію театру, відстоює його право зображувати правду, яка доступна літературі. У багатотомному циклі творів під назвою «Ругон-Маккари» Золя пояснює кар'єру Ругонів тим, що в їх жилах тече здорова кров, а занепад роду Маккарів – їх біологічною неповноцінністю.

Програмний характер для драматурга мала його найвідоміша п'єса «*Тереза Ракен*» (1873). Непереможна сила любовного інстинкту, пристрасті героїні Терези Ракен до коханця Лорана така, що вони вбивають чоловіка Терези. Але муки совісті доводять їх до божевілля і загибелі. У п'єсі детально описується сцена смерті чоловіка Терези і психічна хвороба коханців.

У цій п'єсі Золя показав «загальний натуралістичний прийом» для тих художників, які прагнуть правдиво зобразити правду життя. Однак навіть у цьому сюжеті про суто плотське тяжіння героїв Золя, на думку критики, проривається у царину соціальних відносин, говорить про соціальні причини людських трагедій.

### 6.1.4. «Добре зроблена п'єса»

У другій половині ХІХ ст. Франція перетворюється на культурний центр Європи. У драматургії відчувається перевага *розважальних комедійних жанрів*. У 1850–1870-і роки володарями французької сцени

стали драматурги *Скриб, Ожьє, Дюма-син, Лабіш* [15] та інші. Вони вміло сполучали у своїх п'єсах моралізацію із цікавістю й, помірковано викриваючи вади суспільства, виходили при цьому з ідей про розумність і непорушність соціальних і моральних основ буржуазного ладу.

«*Добре зроблена п'єса*» – «...архітектонічно довершена, поліжанрова (одночасне використання прийомів з арсеналу мелодрами, драми, комедії, фарсу), сповнена цікавих сюжетів з яскравою інтригою та типізованих постатей» [25, с. 38]. Обов'язковими якостями цієї драматургії були легкість і цікавість. Від авторів вимагалось віртуозне володіння технічними прийомами, уміння будувати захоплюючий і ефектний сюжет. Творці такого роду «добре зроблених п'єс» прославляли дух і прагнення своєї розсудливої, практичної епохи, пропагували мораль сучасного буржуа, оточуючи його прозаїчний образ ореолом чесноти, оспівуючи його розум, енергію й удачливість.

З найбільшою повнотою смаки буржуазного глядача були втілені в комедіях і водевілях О. Е. Скриба.

**Огюстен Ежен Скриб** (1791–1861) – французький драматург, який вирізнявся надзвичайною працездатністю і продуктивністю (написав понад 150 п'єс), доброю проробкою інтриг у п'єсах. Герої Скриба – веселі, заповзятливі буржуа, які не обтяжують себе ніякими міркуваннями про сенс життя, про борг, про етичні й моральні питання. Вони не мають часу на думки й переживання – треба діяти, збагачуватися. Одна із кращих п'єс Скриба – знаменита комедія «*Склянка води, або Причини й наслідки*» (1840).

**Еміль Ожьє** (1820–1889) був одним з апологетів і творців «школи здорового глузду». В образах його позитивних персонажів подається узагальнений тип ідеального буржуазного героя, якому чуже й вороже все, що виходить за межі міщанського здорового глузду й може загрожувати його добробуту. Комедія Ожьє «*Габрієль*» (1849) затверджує тезу про першорядну важливість обов'язків жінки як дружини, матері, хазяйки.

**Олександр Дюма-син** (1824–1895). У репертуарі французького театру 1850–1860-х років велике місце займали п'єси Олександра Дюма-сина. Основний пафос його драматургії був спрямований на оздоровлення моральних підвалин буржуазного суспільства. Цим визначається й головна тема Дюма – боротьба за збереження родини, співчуття до людей, які є жертвами порушення моральних законів суспільства. Дюма став автором проблемно-психологічної драми з відтінком мелодрама-тизму, найвідоміша з них – «*Дама з камеліями*» (1852). Драматург опoетизував образ жінки, яка морально занепала, показавши її здатність забути всі матеріальні розрахунки заради справжнього кохання.

Образ Маргарити Готьє увійшов до репертуару провідних актрис із різних країн, серед яких – Сара Бернар, Зінаїда Райх та інші. За мотивами «Дами з камеліями» Дж. Верді написав оперу «Травіата».

**Ежен Лабіш** (1815–1888) – загально визнаний майстер водевілю, класик цього виду легкої комедії. Реалістичні мотиви драматургії Лабіша дозволили йому створити панораму живих і яскравих образів представників буржуазного суспільства. Його твори – це переважно комедії положень із неправдоподібними і, водночас, динамічними сюжетами, що вражають глядача невичерпним комізмом. Віртуозно володіючи прийомами комедійної техніки, він вносить у п'єси риси сатири й деякі реалістичні елементи, тому в драматургії Лабіша відбувається перехід від традиційного водевілю до комедії нравів із більш глибокою розробкою характерів.

Найвідоміші комедії-водевілі – «Солом'яний капелюшок», «Подорож мес'є Перрішона» (1851), «Скарбничка» (1869). Твори Е. Лабіша, одного з провідних драматургів театрів паризьких бульварів, завоювали широку популярність не тільки у Франції, а й далеко за її межами.

### 6.1.5. «Нова драма»

Наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. виникла потреба в нових героях і новій, не індивідуалістичній, драми. Автори нової драми – ізгої, бунтарі – виступили проти рутинних театральних прийомів. Існуюча індивідуалістична ренесансна театральна система на той час вже не відповідала реаліям сучасного життя. За визначенням Б. Зінгермана, нові герої «постали не «один проти одного», а обличчям до обличчя з ворожою дійсністю».

Реформування театру і створення нової театральної системи здійснювали драматурги різних національних традицій, політичних поглядів і художніх напрямів, зокрема Ібсен, Стріндберг, Шоу, Метерлінк, Гауптман та інші [35]. Вони стали творцями «Нової драми». Існувала ознака, що об'єднувала: усі вони намагалися створити проблемний театр, мова й стилістика якого максимально наближали його до сучасного читача.

«Нова драма» на зламі століть поставила в центрі уваги особистість, не соціальну, а духовну індивідуальність, переживання й відчуття якої визначають загальну атмосферу епохи. Драматурги намагалися показати «трагедію життя», а не «трагедію в житті», закликали до осмислення глибинної суті дійсності, звільнення людського духу, пошуку гармонії. Театр став «інтелектуальним», «дискусійним» [35]. На перший план вийшов внутрішній конфлікт, а не зовнішня дія.

Характерні риси «нової драми»:

- ✓ наближення до реального життя;
- ✓ своєрідність конфлікту (неможливість розв'язання зовнішнього конфлікту приводить до того, що внутрішній конфлікт стає центром дії);
- ✓ широке використання підтексту в мові персонажів п'єси, значення пауз;
- ✓ відчуття впливу різноманітних літературних шкіл і течій (особливо натуралізму та символізму);
- ✓ усвідомлення вагомої ролі режисера;
- ✓ розробка нових жанрів (соціальна драма, психологічна драма, інтелектуальна «драма ідей»).

Отже, «нова драма» розробила жанри соціальної, психологічної та інтелектуальної «драми ідей». Без «нової драми» неможливо уявити виникнення ні драми експресіонізму, ні інтелектуальної драми, ні епічної драми Брехта.

**Генрік Ібсен** (1828–1906) – найвидатніший норвезький драматург ХІХ ст., творець «нової драми», знаменитий реформатор театру, режисер [113]. Він народився в маленькому містечку Шиєні, у родині заможного комерсанта, який після народження сина невдовзі розорився. Ібсен із ранніх років був вимушений заробляти на життя. Він переїхав у містечко Грімстад, де працював учнем аптекаря. У міщанському середовищі цього містечка він зіткнувся зі світом обивательської вульгарності, лицемірства, дрібного егоїзму, боротьбі з якими Ібсен у подальшому присвятить своє життя.

Переїхавши до Христианії (нині Осло), Ібсен бере участь у суспільному і політичному житті Норвегії. Розчарувавшись, втративши віру в доцільність політичної боротьби, він усі сили віддає боротьбі за національну культуру. Ібсен як драматург і режисер працює в театрі Бергена, а потім керує Норвезьким театром у Христианії. У цей час остаточно визначається життєве призначення Ібсена – він стає драматургом. У п'єсах, написаних у той час, автор ставить гострі моральні й психологічні проблеми.

Головне завдання драматурга – зробити драму актуальною, змусити глядача думати разом з автором і героями, перетворивши його у співавтора. У Ібсена п'єса і дискусія стали практично синонімами, а глядач перетворився на «учасника» дискусії.

Усвідомлення та виявлення Ібсеном глибокого внутрішнього протиріччя між «ідеалом» й «дійсністю», видимістю й сутністю навколишнього світу визначило художню структуру його п'єс про

сучасність. Полеміка між Ібсеном і оточенням, норвезьким буржуазним суспільством набувала такої гостроти, що він 1864 року залишив Норвегію, перебуваючи у добровільному вигнанні, здебільшого в Римі, Дрездені та Мюнхені. Так драматург прожив 27 років. Протягом цього часу він уважно слідкував за політичними і соціальними подіями, що відбувалися в Норвегії. У 1891 році Ібсен, уже широко відомий драматург, повернувся на батьківщину. Своє 70-річчя в 1898 році письменник відзначав, перебуваючи у zenіті слави. Останні роки його життя були затьмарені тяжкою хворобою. 1906 року Г. Ібсен помер.

Ібсен пройшов складний шлях у своїй творчості. Його ранні твори продовжують традиції прогресивного романтизму; твори 1870–1880-х років знаменують вершину критичного реалізму в західно-європейській драматургії; останні п'єси, періоду 1880–1890-х років, означені впливом символізму.

У ранніх п'єсах Ібсен звертається до історії, прагнучи знайти ідеал героїчної, сильної особистості, протиставити її міщанському практицизму сучасних буржуа. Один із найвідоміших творів драматурга із циклу історико-романтичних п'єс – драма *«Боротьба за престол»* (1863) про події з історії Норвегії XIII ст. Центральний образ п'єси Хокон – натура цілісна і сильна, позбавлена честолюбства і егоїзму, бореться за владу заради великої справи – об'єднання норвезького народу. В образі іншого претендента на престол – Скуле – драматург втілює риси войовничого індивідуалізму. Він присвоює собі «королівську ідею» Хокона – думку про об'єднання Норвегії. Проте її гуманістична сутність, її народність йому чужа. У фіналі, усвідомивши своє безсилля втілити цю ідею в життя, зрозумівши її велич, Скуле йде на смерть, тим самим роблячи Хокона королем Норвегії.

Наприкінці 1850-х – початку 1860-х років у творчості драматурга позначається відхід від романтичної тематики і звернення до критичного відображення звичаїв сучасного буржуазного суспільства. Типовий персонаж драматурга – послідовна, самотня людина, яка воювала з усім світом, кидала виклик спокою більшості й не боялася сказати навіть найнеприємнішу правду. Цей конфлікт у різних формах розроблявся письменником у драмах *«Бранд»* і *«Ляльковий дім»*.

Драма *«Бранд»* (1866) зробила відомим ім'я автора за межами батьківщини. В основу п'єси покладено конфлікт між персонажем-максималістом і світом. Ібсен створює образ героя, який повстає проти рабської покори людей, які легко йдуть на компроміс зі своєю совістю.

1879 року на світ з'явився *«Ляльковий дім»* – один з найкращих творів Ібсена, який викликав гостру полеміку серед сучасників. Героїня Нора рятує життя коханого чоловіка Хельмера, підробляючи вексель.



Але цей благородний вчинок не знаходить у нього підтримки. Конфлікт п'єси – це зображення двох протилежних світів, у яких панують різні моральні закони. Світ Нори – це відданість, самопожертва, любов, світ її чоловіка – байдужість, фальшивість, черствість. Дім справді виявився ляльковим. Картина загибелі «лялькового будинку» завершується життєстверджуючим фіналом: долаючи брехню і оманливі ілюзії, у муках і боротьбі народжується нова, вільна людина. Зробивши гірке відкриття, що її ідилічне сімейне життя лише ілюзія, Нора приймає непросте рішення – покинути чоловіка і дітей, щоб наодинці розібратися, «хто правий – суспільство, або вона сама».

У фіналі п'єси після дискусії з Хельмером, в якій він виступає захисником буржуазної моралі, Нора відкриває для себе новий шлях у житті. «Ляльковий дім» не тільки соціально-психологічна, а й філософська драма.

1867 року драматург створює філософсько-символічну віршовану п'єсу «*Пер Гюнт*». Цією п'єсою Ібсен відкрив низку творів, у яких повною мірою показаний герой компромісів і пристосувань. Характер Пер Гюнта – це втілення егоїстичного індивідуалізму і «духу компромісу». Посередня людина постала в символічному образі значного масштабу. Цей твір характеризувався гармонійним поєднанням сучасних проблем, казковості та символіки. Водночас відчувається іронічне ставлення автора до скандинавської міфології. Популярності «*Пер Гюнта*» значно сприяла музика, написана до п'єси видатним норвезьким композитором Едвардом Грігом.

Продовжує лінію соціально-психологічних драм п'єса «*Примари*» (1881). У п'єсі «*Примари*» сценічні події, де зайнято п'ять дійових осіб, відбувалися у стінах одного дому впродовж однієї ночі. Примари – це фальшиві ідеї, якими люди помилково керувалися у різних ситуаціях буденного життя. Темна, брудна історія родини Альвінгів розкрилася у спогадах, натяках, коли син головної героїні – вдови Альвінг, Освальд, стурбований своєю хворобою, повернувся додому. Через гріхи батьків йому загрожувало розм'якшення мозку. Намагаючись «врятувати» репутацію покійного чоловіка, аморального, хронічного алкоголіка, вдова вигнала історію про Альвінга і описувала її в листах до сина, який був талановитим художником і жив у Парижі. Але Освальд – повний генетичний портрет свого батька, тільки ще складніший, бо мав наркотичну залежність, тобто був морфіністом. У фіналі, переживаючи сімейну трагедію, вдова розуміє власну провину – брехня не врятувала її сина. Вона на порозі вибору: чи полегшити страждання сина і дати йому отруту, як обіцяла, чи залишити все так, як є.

У «Примарах» глибина психологічного розкриття образів і напружений драматизм дії досягається максимальною концентрацією подій п'єси в часі та просторі, за допомогою єдності часу і місця. Ці риси класичної трагедії поєднуються з прийомами нової психологічної драми і драми ідей – *підтекстом, настроєм, дискусією*. Автора буржуазна преса звинуватила в бунтарстві, аморальності, проповіді нігілізму.

Через рік після «Примар» Ібсен створює гостро соціальну драму «Ворог народу». Це єдиний твір драматурга, в якому соціальна проблематика розкривається не у формі сімейно-психологічної драми, а в драматичному конфлікті суспільного характеру.

«*Ворог народу*» (1882) – драма, головний герой якої, доктор Стокман, бореться за реконструкцію міської водолікарні, адже вона є центром розповсюдження заразних захворювань. Проти виступають політики, бургомістр, міщанське середовище, бо їх турбує лише користь, вони не хочуть ніяких витрат. А тому доктора починають цькувати і оголошують ворогом народу. У фіналі п'єси, на мітингу, Стокман озвучує істинний зміст «водолікарні» – він говорить, що «отруєні всі наші духовні джерела», «все наше громадянське суспільне життя базується на ґрунті, отруєному брехнею». У підсумку розвіяні всі ілюзії Стокмана про свободу суспільства, в якому він живе. Симпатії глядачів віддані цьому герою. Противники ж доктора і є справжніми ворогами народу.

У легендарній виставі 1900 року на кону МХТу «Ворог народу» прозвучав як революційний твір. «Стокман сміливо протестує, говорить правду – і цього достатньо, щоб зробити з нього політичного героя», – висловився К. Станіславський, який блискуче зіграв цю роль. Для мхатівців він був чесний, правдивий друг своєї батьківщини і народу, а у глядачів викликав гаряче співчуття і підтримку.

Із середини 1880-х років Ібсен вступає в третій, останній період своєї творчості. У його п'єсах посилюються ноти трагічного песимізму, гостріше відчувається розлад між ідеалом і дійсністю.

«*Гедда Габлер*» (1890) – одна з дискусійних п'єс цього періоду. Гедда Габлер – жінка з патологічною психікою. Сучасна критика не вірила в реальне існування такої жінки. Пізніше з'явилися праці Фрейда, романи Достоевського, і знайшли пояснення такому незвичайному, складному, непередбачуваному жіночому характеру, як у Гедди Габлер. Незважаючи на всі свої вади, вона справжня героїня Ібсена.

Цю п'єсу відрізняють напруженість дії, діалогів, їхній підтекст, відсутність заключного монологу у героїні, замість нього – постріл, самогубство. Гедда – донька генерала, аристократка, представниця вищого світу. Найбільше героїня цінує свободу. Вона мріє про дивовижне,

прекрасне життя і закохується у геніального, але безпутного, аморального Левборга. Її шантажує один із прихильників, який впізнав пістолет Гедди, з якого застрелився Левборг. Він хоче, щоб Гедда стала його коханкою. Для неї це означає втрату свободу, бути залежною. Тому вона обирає смерть і стріляє в себе. Гедда Габлер з презирством ставиться до міщанства, жадає вільного, красивого життя. Але її життя складається вульгарно. Гедда капітулює перед прозою життя і знаходить вихід лише в самогубстві.

«Гедда Габлер» зайняла своє місце у світовій драматургії. Якщо її поява викликала непорозуміння, то у ХХ – початку ХХІ ст. це одна з найпопулярніших п'єс Ібсена. Образ Гедди виявився зрозумілішим для наступної епохи. У амбівалентному характері Гедди дослідники вбачають складні й страшні риси сучасної жінки і пошуки відповіді в Ібсена на питання, які виникають, зокрема і проблеми тероризму.

Після повернення до Норвегії драматург написав серію з чотирьох п'єс, де торкнувся теми покликання, а також моральної відповідальності індивіда перед іншими людьми. Серед них – «Будівничий Сольнес» (1892) і остання п'єса «Коли ми, мертві, прокидаємось» (1899). Твори спрямовані на пізнання глибин духовного життя людини, в них найповніше втілюється символізм Ібсена. Звернення драматурга до системи символів є закономірним, бо за тонким покровом зображення реального життя проглядає узагальнена ідейно-філософська концепція дійсності.

*Аналітизм драматургії Ібсена полягав у тому, що майже всі п'єси розпочиналися показом ілюзії щастя, а закінчувалися катастрофою. Драматург показав, що злагода, комфорт, в яких жили його персонажі, а також нібито добрі стосунки між ними – оманлива видимість. У такий спосіб він розкрив суперечності сучасного світу. Його драми називали інтелектуально-аналітичними, бо вони завершувалися інтелектуальним осмисленням персонажами власного життя.*

*Незавершена кінцівка – найвидатніший внесок «нової драми» у світову драматургію. У деяких п'єсах розв'язка не була розв'язанням проблем, а їхньою постановкою, конфлікт не вичерпувався після завершення дії, а дедалі більше загострювався. Така відкритість фіналу краще відповідала вимогам сучасного проблемного театру, який і намагався створити Ібсен [113].*

«Нова драма» Ібсена стала переверотом у світовій драматургії, а ідейна безкомпромісність визначила силу його впливу на передових художників слова всіх країн.

**Стріндберг Август** (1849–1912) – засновник сучасної шведської літератури та театру, поет і науковець, прозаїк, теоретик мистецтва й суспільний діяч, сприяв формуванню принципів драматургії свого часу. Одна з провідних рис драматургії Стріндберга – автобіографізм. Він народився в родині негоціанта-аристократа і його колишньої служниці. Свою приналежність двом прошаркам суспільства – «вищого» і «нижчого» – драматург відчував завжди. Нещасливе дитинство, рання смерть матері, конфлікти з батьком, невдале особисте життя визначили інтерес Стріндберга до проблем шлюбу і родинних відносин.

У молоді роки він навчався в Упсальському університеті, змінив різні професії – був журналістом, вчителем, актором, бібліотекарем. Захоплювався філософією, сучасною російською літературою. У 1880-і роки почав письменницьку діяльність.

Хронологічно творчість драматурга поділяють на два періоди. Перший, до 1884 року, характеризують реалістичні тенденції. Другий – з другої половини 1880-х років – домінування містицизму, символістська драма з філософсько-психологічною проблематикою. Уперше вивів на європейську сцену сучасні образи *дисгармонійної людини* – «розірвані», «безхарактерні». У його п'єсах програють, втрачають розум ті, у кого душа більш багата і тонка, а перемагають «вузькі натури» – «прості характери», до яких автор ставиться з презирством [35]. Як, наприклад, у п'єсі «*Фрекен Юлія*» (1888) лакей Жан бере верх над графинєю Юлею, тому, що він елементарна натура, його поведінка обумовлена одним-двома мотивами. Графиня Юлія, зваблена лакеєм, закінчує життя самогубством. Мета драматурга – виявити мотиви, що привели героїню до трагічного фіналу. Юлія не зовсім відчуває себе «аристократкою», їй незатишно «наверху», проте й «унізу» вона чужа. Лакей Жан за будь-яку ціну хоче прорватися «наверх». Зламавши і принизивши Юлію, Жан все одно залишається «на дні», бо він передусім лакей, вірний слуга свого пана. А для графині честь понад усе.

Тематика драматурга визначена рамками інтимних стосунків, для нього криза родини – відображення суспільної кризи. Герої Стріндберга шукають порятунку в родині або в самотності. Агресивний індивідуалізм героїв віддаляє їх один від одного. Проте туга за співчуттям приводить до спроби саморозкриття, спроби сповідатися. Але ці спроби безрезультатні.

Драматург стає одним із засновників «інтимного театру» [35]. Стріндберг показує своїх героїв немов би крупним планом. Важливим є не тільки той персонаж, хто говорить, але й той, хто слухає. Ідея

маленького сценічного простору в «інтимному театрі» має і соціологічний зміст. Якщо раніше полем битви був увесь світ, то тепер – власний дім, якщо раніше герой воював з усім світом, то тепер він воює з жінкою, дружиною, єдиною близькою людиною. Битва між чоловіком і жінкою досягає історичних масштабів. Камерні п'єси Стріндберга пристрасні й сповнені драматизму, в них воюють між собою двоє («Фрекен Юлія», «Батько»), а у історичних драмах («Ерік XIV», «Карл XII») усі воюють з усіма.

Одна з найпопулярніших п'єс драматурга – «Ерік XIV» (1899). Король Ерік, поет і фантазер, не здатний правити, йому не притаманні інтереси державного діяча. Він лише грає в короля. Він засуджує, страчує, не розуміючи до кінця сенс того, що відбувається. Народ і монарх живуть у повній ізоляції, взаєморозуміння між ними неможливе. У творчості драматурга виникає мотив безцільності спротиву долі, песимізм.

Тема долі, року по-новому звучить у символістських драмах Стріндберга, зокрема трилогії «Шлях до Дамаску (1902), «Гра снів» (1904), «Буря» (1907). Для творів такого типу характерне підкорення логіці сну, жахів, повернення до тих самих ситуацій, образів, слів, що переслідують героя. Світ цих п'єс позбавлений конкретних деталей, побутових ознак. Герої прагнуть покинути реальний світ, де панують ворожі йому закони, і поринути у потойбіччя, світ фантазії. Лейтмотивом звучать роздуми автора про безсилля людини перед викликами реальної дійсності.

Стихійному генію Стріндберга не відповідали будь-які естетичні рамки і програми. Він не має приналежності до жодного художнього напрямку, проте суттєво вплинув на становлення не тільки шведської, але й сучасної світової драматургії. «Багатошаровість» п'єс Стріндберга сприяла еволюції європейської та американської драми – через театр екзистенціалізму до театру абсурду [180].

**Герхарт Гауптман** (1862–1946) – один із творців «нової драми», вивів німецький театр на світову арену [35]. Перу цього німецького драматурга належить майже 50 п'єс. Протягом творчої діяльності драматург звертався до натуралізму, символізму, неоромантизму, а в кінцевому підсумку обрав шлях реалістичного мистецтва.

У юнацькі роки займався в Ієнському університеті, брав участь у літературному об'єднанні «Прорив», в якому творили письменники-натуралісти. У стилі натуралізму написав першу п'єсу «Перед сходом сонця» (1888). У ній автор об'єднав гострі соціальні проблеми епохи з

темою спадковості. У фіналі не соціальні відносини між персонажами, а спадковий алкоголізм як рок тяжіє над родиною Краузе. Проте органічно поєднати принципи натуралізму із соціальною проблематикою Гауптману так і не вдалося.

У 1990 році він створює знакову п'єсу «*Самотні*», в якій драматична доля героїв пояснюється вже не спадковістю, а соціально-психологічними мотивами. Назву п'єси сучасники сприймали як узагальнення. Назва символізувала стан розгубленості, духовної ізоляваності, в яких перебувала значна частина європейської інтелігенції. «*Самотні*» – твір «нової драми», новаторство її у внутрішньому діалозі, психологічній розробці характерів, насиченості внутрішньої дії при зовнішній бездіяльності. Головний герой Йоганнес Фокерат духовно вищий оточуючих, але одночасно він слабкий і схильний до компромісу. Самотній серед близьких, він не знаходить застосування своїм силам і закінчує життя самогубством. У творі вперше у творчості Гауптмана зазвучала тема протесту проти вульгарності оточуючої дійсності та безсилість цього протесту.

Велике суспільне значення мала драма «*Ткачі*» (1892), де на тлі заколоту голодних ткачів зображувалася страшна картина людського горя. Основний мотив драми виражений у заключних словах: «У кожної людини має бути мрія». Звертаючись до життя соціальних низів, автор створює колективний образ народу, що повстав.

У подальшій творчості Гауптмана п'єси реалістичного змісту чергувалися з казковими, фантастичними драмами. У «*Вознесінні Ганнеле*» автор із великим успіхом об'єднав зображення самої грубої дійсності, зокрема життя в нічліжному притулі, із фантастичним світом мрій, що розцвітали вночі зацькованої дівчини, яка вмирала. Контрастами зовнішньої потворності життя з красою прихованого духовного світу ця драма залишала сильне естетичне враження.

У 1896 році драматург написав п'єсу-казку «*Затонулий дзвін*». Автор говорить про відносини художника-творця і суспільство. «*Затонулий дзвін*» – неоромантичний твір із фольклорними мотивами, силами природи, образами-символами, в ньому звучать авторські розуми про безсилля людини перед буденністю життя. Думка про неможливість поєднати мрію, поезію і земну реальність внесла драматичну ноту у світ поетичної казки Гауптамана.

Основним секретом нової драми і безпосередньо драматургії Гауптмана стала нова суб'єктивно-об'єктивна організація. Змінилося саме уявлення про присутність автора в тексті п'єси завдяки зміні системи ремарок, які перестають грати службову роль і стають своєрідним

монологом автора [33]. Тепер вони покликані висловити настрій, почуття, позначити ліричний лейтмотив, пояснити характери і обставини біографії героїв, а іноді й самого автора. Герої Гауптмана часто пасивні, залежні, розгублені перед життям. ХХ ст. привнесло у творчість Гауптмана нові мотиви.

Напередодні приходу до влади фашистів, у 1932 році драматург створює одну з найвідоміших своїх п'єс *«Перед заходом сонця»* [15]. У центрі п'єси – могутня фігура Маттіаса Клаузена, сімдесятирічного таємного комерційного радника, почесного громадянина німецького міста, власника великого книговидавництва. Боротьба Клаузена, закоханого у юну Інкен, за людську гідність, за право самому вирішувати власну долю і його дорослих дітей, наляканих небезпекою втратити спадок, визначає розвиток дії в драмі.

Родина Клаузена для драматурга – це «модель» сучасної Німеччини, в якій зростає внутрішня боротьба. Бездуховність, споживацька психологія, стереотипність мислення дітей Клаузена – це прекрасний ґрунт для застосування грубої енергії Клармонта, зятя Клаузена. І у видавництві, і в родині він поступово все підкорює своїй волі. Руйнівна енергія Клармонта спрямована проти служіння духовному процвітанню країни, яким живе Клаузен.

Маттіас Клаузен – втілення величі німецької культури. Він носій духу Гете у ХХ ст. Вступаючи в боротьбу за своє кохання, за Інкен, він захищає не тільки особисту свободу, але й світ духовних цінностей. Непересічна, творча обдарована особистість, Клаузен нагадує Йоганнеса Фокерата, інших ранніх героїв драматурга. Але якщо ці герої були не здатні протистояти бездуховності оточуючого середовища, то Клаузен бореться до кінця і, гинучи, залишається вірним своїм ідеалам, «вільною людиною з правом вільного рішення».

У цій п'єсі автор показує зіткнення високих культурних традицій, духовних цінностей із наступаючою бездуховністю варварства, грубої сили. Сімейно-психологічна драма стала формою розкриття великого суспільного конфлікту; в образі «неотесаного, провінційного» Клармонта Гауптман дає аналіз міщанства – однієї з рушійних сил фашизму.

Вершиною творчості Гауптмана пізніх років стала тетралогія, трактування міфу про рід Атридів (1940–1944). На міфологічному сюжеті драматург розкривав проблеми сучасні: про руйнівний вплив війни на людську натуру, про двоїстість людини, здатної на гуманні почуття і жорстокий фанатизм, про відповідальність особистості перед суспільством. Антична тетралогія – трагічне свідчення очевидця фашистської навали.

Після війни Гауптман відгукнувся на заклик відродити демократичні традиції німецької культури. У 1946 році смерть застала його на порозі нового етапу історії Німеччини. Творчість Гауптмана є значним внеском в історію європейської драматургії й театру [181].

*Джордж Бернард Шоу* (1856–1950) – видатний англійський драматург ірландського походження, теоретик «раціонального» театру кінця XIX – початку XX ст., відомий гуморист, майстер парадоксу [15]. Б. Шоу створив театр «ідей». Він був переконаний, що саме внутрішній рух ідеї мав стати найсуттєвішим фактором п'єси. Його твори стали серією дотепних діалогів між героями, в яких обговорювали реалії сучасного життя. Головне для драматурга, щоб люди думали, шукали своє рішення, уникаючи трагічних розв'язок. Отже, героєм п'єс став реаліст.

*Новаторство Шоу* в царині театру «ідей» [137]:

- ✓ форма п'єси-дискусії, в якій широко використано парадокс як засіб відкриття невідповідності між видимістю й сутністю суспільних і особистих стосунків; немає зіткнень абсолютного добра з чорним злом;
- ✓ «відкритий фінал», щоб у глядача не виникало думки, що справу закінчено й проблеми вирішені за них драматургом;
- ✓ парадокс як головний художній прийом драми;
- ✓ втручання автора в дію (наявність великих ремарок, коментарів, передмов і післямов, не властивих для драматичних творів);
- ✓ відтворення людських почуттів;
- ✓ поділ персонажів на ідеалістів, які жили фальшивими ідеалами, і реалістів, які скептично споглядали світ;
- ✓ пропонування нової структури п'єси: розв'язка–розвиток дії–дискусія, тобто перебіг подій повинен готувати фінальну розмову – суперечку, упродовж якої головна проблема (проблеми) п'єси не розв'язана, а навпаки, ще більше загострювалася);
- ✓ поєднання комедії та трагедії;
- ✓ намагання наблизити нову драму до сучасних проблем суспільного та інтелектуального життя.

Інтелектуальна драма Бернарда Шоу збагатила світовий реалістичний театр XX ст. глибиною соціально-філософської проблематики, гуманістичним пафосом. Перші п'єси були поставлені у «Незалежному театрі». «*Будинки вдівця*» (1885), «*Професія місіс Уоррен*» (1894) піднімали сучасні морально-етичні та соціальні проблеми. Одна з них, зокрема проблема «брудних грошей» ставала для героїв випробуванням. П'єси зняли з репертуару театру.



Наступний цикл п'єс «Приємні п'єси» одразу увійшли до репертуару театру: «Війна і людина», «Обранець долі», «Кандіда» та інші. Назва циклу просякнута іронією, драматург продовжив критикувати суспільство. У 1897 році написана драма «Учень диявола», у 1898 – «Цезар і Клеопатра». 1900 року ці п'єси побачили світ під заголовком «П'єси для пуритан».

Перше визнання прийшло до Шоу з-за кордону. Важливу роль у цьому відіграв віденський журналіст Зігфрід Требітч, який переклав п'єси драматурга німецькою мовою. Завдяки цьому у Відні була поставлена п'єса «Учень диявола», а в Берліні – «Зброя і людина». Після цього драматургія Б. Шоу набула популярності на всьому європейському континенті та в США.

У 1913 році написана найвідоміша п'єса Б. Шоу «Пігмаліон», у якій за допомогою давньогрецького міфу про скульптора Пігмаліона і його статую Галатею автор показав можливість «духовного оживлення людини» засобами мистецтва слова та високої культури. (Інсценізації цього твору відомі в різних видах театру. Одна з них – мюзикл «Моя чарівна леді» Ф. Лоу).

1917 року Шоу створює п'єсу «Дім, де розбиваються серця», нав'язу чеховською естетикою. Це зразок психологічного, інтелектуального театру, з незабутніми і переконливими образами. Автор говорить про західну інтелігенцію та її відповідальність за розв'язання Першої світової війни, аналізує духовний світ сучасних освічених людей. Для Шоу головна вимога до людини – суспільна користь, бо інакше і освіта, і культура втрачають всякий сенс.

У період між двома Світовими війнами митець створив цілу низку п'єс, серед яких визначними стали «Свята Жанна» (1924), «Візок із яблуками» (1929), «У золоті дні доброго короля Карла» (1938). Письменник звернувся не лише до жанру комедії, а й реалістичної драми та історичної трагедії. Він заглибився у проблеми людського світогляду, розвитку інтелекту, духовної культури.

В останній період творчості Шоу цікавлять гострі політичні проблеми. Синтез фантастики і сатири, ексцентричність, гротеск, буфонада характерні для п'єс пізнього періоду (40-х років ХХ ст.). Іронічна п'єса «Женева», де він зображує уявний міжнародний судовий процес над трьома фашистськими диктаторами – Гітлером, Муссоліні, Франко під іменами Батлер, Бомбардоні, Фланко і тих політиків, які не зупинили агресорів у розв'язанні Другої світової війни. В одній з останніх своїх п'єс – «Притча про далеке майбутнє» (1948) Шоу попереджає про загрозу Третьої світової війни, не можна допустити, щоб знов загинули молоді люди.

Ще в 1925 році Б. Шоу присудили Нобелівську премію з літератури. Він подякував за честь, яку йому надали, проте відмовився від грошей і пожартував з цього приводу: «...премію мені присудили за вдячність, що я полегшив у 1925 році ситуацію всього світу, нічого не опублікувавши цього року».

Найвищу оцінку творчість драматурга знайшла в словах відомого письменника: «Шоу ... підносив блискучий меч свого слова й до тепності проти найстрашнішої сили, що загрожувала існуванню людини – проти дурості... Він був другом усього людства – у цій ролі Шоу житиме в серцях і пам'яті людей» [47].

У «новій драмі» стали помітними риси модернізму: символізму, неоромантизму, імпресіонізму.

### 6.1.6. Символізм

Наприкінці XIX – на початку XX ст. зароджується символізм. Символізм (грец. – *знак, прикмета*) – літературний напрям, основною рисою якого є те, що конкретний художній образ перетворюється на багатозначний символ [101]. Якщо в традиційній драмі людина боролася з іншою людиною, то в театрі символізму безпорадна Людина опиняється сам на сам з таємничими, неблаганними силами, з вічністю.

Символізм – одна із течій модернізму, в якій художній символ став знаком мінливого «життя душі» і пошуком «вічної істини». Народжений у Франції, символізм поширюється і в інших європейських країнах.

**Моріс Метерлінк** (1862–1949) – бельгійський письменник, драматург, філософ, лауреат Нобелівської премії (1911) у галузі літератури і «особливо за його романтичні твори, які відрізняються багатством уяви і поетичної фантазії». Народився в заможній родині нотаріуса в Бельгії, закінчив юридичний факультет університету. З 1896 року він живе у Парижі, пише французькою. Його п'єси критика назвала «драматургією мовчання, натяків і недомовок». Головні теми його творчості – смерть і значення людського життя, місце і роль людини в суспільстві, в історії [35].

Надзвичайно показовою для молодого драматурга стала драма «Сліпі» (1890) – символічний образ людства сліпого і безпорадного. Ідея автора «Сліпих» зрозуміла – людина сліпа, самотня, беззахисна перед смертю. Майстерність драматурга у втіленні цієї ідеї виявилася, насамперед, у створенні діалогів. Репліки дійових осіб – багатозначні повторення, а паузи між репліками, тобто мовчання, доповнювало уяву глядача, саме мовчання нагнітало жах і розпач. Набула великого значення і палітра кольорів: нічна темрява лісу, темний, одноманітний одяг сліпих, чорний плащ священика.

У цій п'єсі, як зазначала крика, всі ознаки символістської драми: немає конкретних ознак дії і часу, тому твір перебуває поза часом; персонажі, позбавлені індивідуальних рис, стають уособленням страху, безнадії, безпорадності, це вже не характери, а символи. Дії у символістській драмі немає, тому театр із драматичного перетворюється на ліричний. Символістські п'єси невеликі, одноактні, структура їх проста, однолінійна, як і в «Сліпих». Такий театр Метерлінк назвав статичним. Мотив смерті постійно присутній у творах Метерлінка. На думку драматурга, Людина лише знаряддя в руках долі.

Разом з мотивом людини-маріонетки в драматургію Метерлінка входить мотив насильства. Від нього неможливо сховатися і йому не можна протистояти. Він має абстрактний характер.

На початку ХХ ст. характер драматургії Метерлінка змінюється. Він звертається до реального життя, використовує символ як художній прийом, який розкриває перед глядачами істину життя. Тепер Метерлінк – співець життя, його образи несуть ідеї та пристрасті. Так, у драмі «Сестра Беатриса» (1900) автор церковному аскетизму протиставляє радості й муки людського буття.

1903 року драматург створює «сатиричну легенду» «Диво святого Антонія», вводить у фантастику зображення сучасного суспільства, показує лицемірство буржуазної моралі.

Драматурга цікавить тема незадоволеності людини і пошуки щастя. У 1908 році він написав знамениту п'єсу-казку «Синій птах», в якій герої подорожують світом у пошуках щастя, а знаходять його у себе вдома. Головні герої – діти, які відкривають навколо себе світ, сповнений краси і поетичності, світ, який вимагає від людей сміливості й добрих почуттів. Хлопчик Тільтіль і його сестра Мітіль шукають чарівного синього птаха. Цей птах є символом щастя і краси. Символи п'єси – поетичні метафори, які допомагають пізнати душу природи.

Діти в Метерлінка – це образ всього людства, з його необізнаністю, беззахисністю. Поетична тема дитинства з'являється в Метерлінка як тема безвинного і безпорадного страждання в «Смерті Тентажилья», а потім у «Синьому птаху» як символ чистих надій, звернених до майбутнього, до поколінь щасливих людей, які ще не народилися.

Під впливом символізму розвивається і творчість **Оскара Вайльда** [15] (1854–1900) – англійського письменника і драматурга, художній доробок якого увійшов до історії світової літератури. Вайльд закінчив Оксфордський університет. Естетизм манер, гострий розум, красномовність, почуття гумору, вишуканість принесли йому популярність у світському товаристві. Усі ці риси характерні й для його творчості.

Автор афоризмів, прихильник парадоксів, стиліст, він схилився перед красою і називав себе «великим естетом». Він став послідовником англійського філософа Джона Рескіна і художників-прерафаелітів, які стверджували, що буржуазне суспільство вороже красі. Буржуазний світ для Уайльда антиестетичний, а тому він створює світ, який існує за законами краси. Предметом мистецтва, за Вайльдом, може бути лише прекрасне. Мистецтво – це царство краси, воно не наслідує життя, мистецтво незалежне від істини, моралі, правди. Закон мистецтва – фантазія художника.

Вайльд вводить у п'єси *авторську іронію*. *Парадокс*, констатують літературознавці, – основний прийом його драматургії. Герої драматурга – аристократи з титулами, світські, елегантні, розумні, але вони сповідують принципи убогої моралі, готові принизити будь кого, хто вчиняє не за правилами. Так, у комедії «*Віяло леді Віндермір*» (1892) головна героїня, яку світське товариство не приймає, виявляється по-справжньому порядною жінкою, найзначущою особистістю порівняно з іншими персонажами.

Відверта авторська іронія звучить і в комедії «*Ідеальний чоловік*» (1895). Роберт Чілтерн – ідеальний чоловік для своєї дружини і вищого світу. Насправді цей політичний діяч продав державну таємницю і таким чином став багатим, зробив блискучу кар'єру. Отже, висновок: у сучасному суспільстві інакше діяти неможливо, якщо прагнеш влади і слави.

Особливе місце у його творчості займає драма на біблійний сюжет «*Саломея*» (автор вільно трактує цю легенду). Світ Саломеї – це темний світ, в якому править пристрасть, а не розум, тут кохання і смерть, насолода і жорстокість становлять єдине ціле. Вайльд шукає красу в усьому – і в жорстокій пристрасті Саломеї, і навіть у самій жорстокості. «Саломея» пов'язує драматурга з символізмом і декадансом. В останні роки життя Вайльд відходить від драматургії.

### 6.1.7. Неоромантизм

*Неоромантизм* – стильова течія модернізму, яка породжувала гострий напружений сюжет. Неоромантики використовували засоби символіки, гіперболізацію, гру кольорів і півтонів, дбали про багатство ритміки і строфіки [137].

*Едмон Ростан* (1868–1918) – французький поет і драматург, утворчості якого наприкінці XIX ст. найяскравіше втілилися *неоромантичні* тенденції. Він прагнув «відірватися» від сучасності з її гострими проблемами і поринути в елегійний світ краси.

Драматичним дебютом драматурга була комедія «*Романтики*» (1894), проникнута світлим сумом про наївний і поетичний світ, що залишився у минулому.

У «Принцесі Грьозі» (1895) Ростан виступає співцем романтичної мрії, яка підносить людину, надає сили для героїчного подвигу.

Велику популярність мала драма «Орлятко» (1899), присвячена сину Наполеона, герцогу Рейхштадському, який після падіння імперії жив при австрійському дворі у свого діда. Ростан створює зворушливий образ юнака, який на чужині мріє про відродження рідної Франції. Юнак не може вирватися з чужої для нього країни, п'єса закінчується патетичною сценою смерті героя.

Поетична вершина творчості Ростана – героїчна комедія «Сірано де Бержерак» (1897), один з найпопулярніших творів неоромантизму у світовій драматургії, який і сьогодні йде на кону театрів різних країн світу. У поетично-піднесеному образі благородного, мужнього, талановитого і вірного в коханні Сірано поет втілює найпривабливіші риси французького національного характеру.

П'єси Ростана, як зазначала критика, були співзвучні настроям демократичних прошарків суспільства своїми гуманістичними мотивами, героїчним образом борця за ідеали добра та краси.

## **6.2. Російська драматургія XIX – початку XX століття**

### **6.2.1. Російська драматургія першої половини XIX століття**

На розвиток російської культури XIX ст. мала великий вплив Вітчизняна війна 1812 р., європейські буржуазні революції та повстання декабристів у грудні 1825 р. (декабристи – перші дворяни-революціонери, які прагнули за допомогою зброї встановити в Російській імперії конституційний лад). Культурний підйом був настільки великим, що цю епоху визнали «золотим століттям російської культури». У першій половині XIX ст. була сформована національна російська драматургія [78]. Одним із засновників російської драматургії був поет **Олександр Сергійович Пушкін**.

О. Пушкін (1799–1837) з дитинства захоплювався театром, а пізніше, у юнацькі роки, ще під час навчання, відвідував і лицейський театр, і театр графа Толстого, що знаходився у Царському селі, був майбутній поет знайомий і з зарубіжною та вітчизняною драматургією. Тому, присвятивши себе літературній творчості, закономірним було його прагнення збагатити репертуар російського театру новими творами і жанрами. І в цій царині О. Пушкін проявив себе справжнім новатором, вказавши шлях, яким у подальшому піде російське театральне мистецтво і література.

Інтерес до драматичного мистецтва та вітчизняної історії – два супутника О. Пушкіна протягом усього життя. Звернувшись до драматургії, поет 1825 року створює віршовану народну трагедію «*Борис Годунов*», керуючись шекспірівським принципом написання трагедії. Його історичні персонажі не є рупорами авторських ідей, а мають особисті характери. Він об'єднав у творі трагічне і комічне, високий та низький стиль. Тут народ не натовп, який веде герой-одинак, а активна діюча сила, з якою рахуються. Народність «Бориса Годунова» у мові. Пушкін писав і римованим, і білим віршем, і навіть ввів прозу, надавши кожному персонажу індивідуальної характеристики.

Пушкін бажав побачити свою трагедію на сцені. Цензура її не пропустила (угледіли натяк на повстання декабристів). А цар Микола I на основі відгуку цензора запропонував Пушкіну переробити її в «історичну повість чи роман на зразок Вальтер Скотта». На що Пушкін через шефа жандармського управління сміливо відповів, що «не в змозі вже переробити... одного разу написане». Трагедія була поставлена тільки у 1870 році не повністю.

О. Пушкін був другом багатьох декабристів, поет, геніальний дар якого формував свідомість і думку сучасників, жив у атмосфері цькування, під «пильним оком» влади. Після повстання 1825 року він втрачав своїх друзів, відчував відчай і порожнечу, реакційна критика писала про захід таланту поета. Але 1830-і роки стали ще одним його могутнім творчим злетом. Восени в Болдіно він пише свої «*Маленькі трагедії*» (1830), створюючи по суті *новий тип драми*. Це досвід дослідження людських пристрастей, моральних проблем та їхніх соціальних витоків. Звернувшись до історичних чи літературних героїв, поет філософські осмислює «долю людську» в кульмінаційний момент життя людини; говорить про хибність, неможливість щастя у цьому світі. Аналізуючи вади свого часу – скнарість, заздрість, страх, легковажне кохання, він бере їх у позапобутовому значенні й досягає вражаючої сили образної концентрації. У центрі уваги автора – «драматичні вивчення», за висловленням самого Пушкіна, що стосуються, насамперед, таємниць людського характеру у зв'язку з певною історичною епохою. «*Маленькі трагедії*» будуються переважно не на зовнішніх, а на внутрішніх конфліктах, як це відбувається, наприклад, в «*Скупому лицарі*».

Сама по собі назва «Скупий лицар» уже наштовхує на глибокі міркування. Сполучення цих слів представляється несподіваним. У свідомості читачів поняття «лицар» звичайно зв'язується з поданнями про відвагу, честь, хоробрість, великодушність, але ніяк не про скнарність. Але в тому й полягають оригінальність і новаторство задуму

Пушкіна, що він лаконічно й водночас винятково глибоко показав, як влада грошей і взагалі нові економічні відносини, що вторгалися в європейське життя, перетворюють Барона в лихваря й користолобця. Барон у Пушкіна – лиховісна, похмура демонічна фігура, для якого золото замінило все: і родинні прихильності, і людські стосунки. Тема влади і грошей, що розтлівають, надзвичайно актуальна й злободенна у ХІХ ст., буде розкрита Пушкіним і в інших його добутках (наприклад, в «Піковій дамі»), а надалі стане однією з провідних у російській літературі.

Загибеллю Моцарта вирішується конфлікт «таланта і генія» у «маленькій трагедії» «*Моцарт і Сальєрі*», вічною залишається заздрість пересічної людини до генія.

По-новому осмислює поет і широко відому у світовій літературі легенду про Дон Жуана – його герой гине в момент здобуття найвищого щастя. На думку історика театру С. Данілова, тема цього твору – «...загальнолюдське прагнення людини до прекрасного, яке «назавжди залишається недосяжним ідеалом».

Олександр Сергійович Пушкін створює свій новаторський метод, свою театральну теорію *істинного романтизму*. Термін «романтизм» Пушкін використовував як антитезу «класицизму», створивши зовсім новий напрям, який назвуть мистецтвом реалізму. Проте розквіт реалізму Пушкіну побачити не судилося – трагічна загибель на дуелі у 37 років обірвала його життя. О. Пушкін став совістю, душею, талантом і вічною молодістю всього ХІХ ст., «сонцем російської поезії».

І ще один митець із близького оточення О. Пушкіна, а саме **Олександр Сергійович Грибоедов** відіграє важливу роль у процесі становлення і розвитку національної російської драматургії на початку ХІХ ст. *О. Грибоедов* (1795–1829) [78] – блискуче освічений, дипломат і при цьому автор модних салонних комедій, став класиком російського театру завдяки одному твору. 1824 року він познайомив коло друзів із дворянської інтелігенції з рукописним варіантом своєї віршованої комедії «*Лихо з розуму*», яка викликала справжній фурор. Афоризми з цієї комедії (надрукована 1825 р.) стануть крилатими і навіть сьогодні, у ХХІ ст., не втратять актуальності. Сучасники вважали комедію Грибоедова твором декабристським, гідно оцінювали усю геніальність цієї п'єси.

Створена за законами класицизму, п'єса Грибоедова відтворила картину нравів сучасного суспільства через галерею живих характерів. Завдяки прийому портретності драматург прагнув відібрати й узагальнити у своїх образах типові риси. Головним конфліктом твору є протистояння двох полюсів – московського суспільства і Чацького.

В образі Чацького простежуються риси романтичного героя. Чацький не був декабристом. Грибоедов не передбачав його майбутнє. Він показав людину, яку розчавив страшний світ, показав «як живе, як чинить, як вмирає на Русі розумна людина» (А. Луначарський).

«Чацький починає нове століття, і в цьому його значення, і весь його розум», а тому «Чацький залишається і залишиться завжди живим», він «неминучий при кожній зміні одного століття іншим». Чацький – вічний борець за нове проти застарілого, він людина майбутнього. Як Гамлет ніколи не знайде істини, так і Чацький ніколи не переможе фамусовське суспільство, але буде вічно з ним боротися. Кожне покоління знайде в ньому свого союзника і лідера. (І. Гончаров).

Після «Лиха з розуму» О. Грибоедов не написав нічого – не встиг. Залишилися лише начерки трьох романтичних трагедій. 1829 року на службі як повноважного міністра-резидента в Персії його вбили.

### ***Романтична драма.***

У 1830–1840-х роках на російській сцені гралися перекладні п'єси: мелодрама та водевіль. Найбільш популярними серед них були «Тридцять років або життя гравця» В. Дюканжа, «Кін або Геній і безпутство» О. Дюма-батька.

До романтичної драми відносяться і п'єси **М. Лермонтова** (1814–1841), поета, прозаїка [78]. Найвидатнішою з них є п'єса «*Маскарад*» (1835). У ній прозвучала тема «зайвої людини», розчарування, ранньої душевної втоми, які виникають через неможливість реалізувати свої сили і талант. Яскрава особистість гине в згубних соціальних умовах. Лермонтов, як і Грибоедов, відобразив «картину нравів» сучасного йому суспільства, де під маскою благопристрійності ховаються багаточисленні вади. М. Лермонтов мріяв про постановку «Маскарада», але цензура п'єсу не пропустила. За життя автора «Маскарад» так і не був поставлений.

Михайло Юрійович Лермонтов – дворянин, який обрав військову кар'єру. За вірш «На смерть поета», присвячений загибелі О. Пушкіна, Лермонтова заарештували, а згодом відправили у заслання на Кавказ, де йшли військові дії. Під час служби на Кавказі він загинув на дуелі.

**Драматургія М. Гоголя** (1809–1852). Письменник Микола Васильович Гоголь не відразу обрав літературний шлях. У юнацькі роки він мріяв стати актором. Ще навчаючись у Ніжинській гімназії, успішно грав у шкільних виставах. На його інтерес і любов до театру, вірогідно, мав вплив батько – Василь Гоголь, автор одних із перших українських комедій-водевілів, які були написані для домашнього



театру Д. Трошинського в маєтку Кибинці на Полтавщині та успішно поставлені на його кону. У Петербурзі акторський талант молодого Миколи Гоголя інспектор трупи імператорського театру, до якого він бажав вступити на службу, не оцінив і свій творчий потенціал згодом обдарований юнак спрямував на літературне поприще.

Театр завжди вабив Гоголя. Він надавав театру великого значення, вважаючи його суспільною «кафедрою, з якої можна сказати світу багато добра» [182]. Письменник став другом М. Щепкіна – видатного актора, майстра перевтілення, для якого створив ряд головних образів у своїх комедіях. Театральний злет М. Гоголя був недовгим: за перше десятиріччя творчості він написав свої драматургічні твори «Ревізор» (1835), «Одруження» (1835, опуб. 1842), «Гравці» (1842). Ці кілька п'єс здійснили переворот у російському театрі, надали новий напрям.

М. Гоголь у російській літературі є одним із засновників критичного реалізму [183]. Як драматург він переосмислює принцип «єдності дії», трактуючи його як єдність задуму і виконання. У п'єсах Гоголя не герой керує сюжетом, а сюжет, що розвивається за логікою азартної гри, веде героя. Гоголь створює незвичайну для п'єси ситуацію: замість однієї особистої або домашньої інтриги зображується життя цілого міста, що значно розширює соціальний масштаб п'єси і дозволяє здійснити поставлену мету [184].

1835 року М. Гоголь звернувся до О. Пушкіна, який підтримував талановитого літератора і також був у дружніх стосунках із М. Щепкіним, з проханням підказати сюжет для п'єси. А через короткий проміжок часу, у січні 1836, драматург-початківець вже знайомив коло друзів зі своєю комедією «Ревізор». П'єса легко пройшла цензуру. Навесні прем'єра відбулася спочатку в Александринському театрі в Петербурзі, а потім у Малому в Москві. У Петербурзі чиновники всіх рангів, реакційна преса – усі висловлювали обурення новою п'єсою. Академія наук відмовила автору в премії. У «Ревізорі» М. Гоголь показав чиновницьку систему Росії, викрив усі її суспільні вади, аморальність життя.

Драматург зазначав, що в цій комедії він «...вирішив зібрати в одну купу все дурне в Росії...і... посміятися над всім» [99]. У кожному персонажі було досягнуто високого ступеня узагальнення, що перетворювала його в художній символ з рисами певного соціального явища. Гоголь обрав ракурс дослідження соціальний, а тому «гріхи» службові перетворюються в суспільні вади, а маленьке містечко стає краплею, в якій віддзеркалюється світ [185].

Використовуючи гіперболу, гротеск, Гоголь перетворює конкретний характер у типи, не відриваючи їх від реальності. Такий саме спосіб узагальнення діє і в «Одруженні», хоча основа сюжету – одиничний випадок. Проте він лише привід для створення широкої картини звичаїв суспільства. Це світ купівлі та продажу, в якому про природні почуття не йдеться – мрії персонажів убогі, претензії кумедні.

З'їзд наречених на оглядини – парад потвор. У центрі твору – Подколесін і Кочкарьов. Один душевно і фізично нерухомиий, другий – занадто енергійний. Рішучість Кочкарьова беззмістовна, як і нерішучість Подколесіна. Це лише суєта, вона не може нічого змінити. Боязнь змін викликає страх. Страх робить людей дурними, він підштовхує до вчинків, мета яких – врятуватись, перехитрити життя.

У п'єсі «Гравці» Іхарєв будує життєву програму «ошукати всіх і не бути ошуканим самому...». Проте він натрапляє на шахраїв, які виявилися спритнішими за нього. Краплена колода карт – шахрайська зброя у Гоголя стає символом вульгарного, аморального світу.

Твори М. Гоголя – безрадісна, жорстока правда про Росію. Мабуть, тому, на зауваження, що в комедії «Ревізор» не має жодного позитивного персонажу, Гоголь відповідав: «...було одне чесне благородне обличчя... – сміх». Відомий літературний критик В. Белінський назвав комедію «Ревізор» «глибоким, геніальним творінням».

В історичному русі критичного реалізму творчість М. Гоголя-драматурга складає важливий етап. Виконання М. Щепкіним образів Городничого в «Ревізорі» і Подколесіна, Кочкарьова в «Одруженні» – сценічні легенди російського реалістичного театру.

У 1840-і роки народився новий напрям у літературі – «*натуральна школа*», до якої належав **І. Тургенєв** (1818–1883) [57; 78]. Завдання цієї школи сформував В. Белінський: «зображення дійсності у всій її істині», розкриття соціальних протиріч, протест проти кріпацтва та інших потворних явищ російського життя.

Сценічна історія п'єс Тургенєва була складною. Для успішного втілення її новаторської естетики був потрібен театр нового типу, який з'явиться напередодні ХХ ст. Тургенєв писав п'єси, статті з історії та теорії драми, рецензії. Одна з найвідоміших його п'єс – психологічна драма «*Нахлібник*» (1848). Вона продовжила гоголівську тему «маленької людини». Збіднілий дворянин Кузовкін – принижений, скривджений, зневажений, живе серед аморальних людей, які знущаються з нього – «домашнього блазня», але і в ньому пробуджується почуття людської гідності.

Іван Сергійович Тургенєв – творець свого театру з новою естетичною програмою. У головному драматичному творі – комедії «*Місяць на селі*» (1850), яка належить до напряму психологічного реалізму, сутність його творчого методу втілена найбільш повно. Побудова сюжету базується не на зовнішніх обставинах, а на розкриті людських характерів і взаємовідносин. Внутрішні, психологічні процеси домінують над інтригою. Тонкі душевні нюанси автор передає у легкому, вишуканому діалозі, в якому слова героїв частіше допомагають приховати їх думки, ніж розкрити. Важливе значення мають паузи. Природа допомагає створювати настрій в тій чи іншій сцені, душевний стан персонажів автор передає в ремарках. «Місяць на селі» – це два світи: один – представники «дворянських гнізд», їх духовне вимирання, другий – образ різночинця, нового покоління, нового стану, що народжується. І. Тургенєв, на думку науковців, опинився у самих витоків «нової драми» [57].

### 6.2.2. Російська драматургія другої половини XIX століття

**О. Островський** (1823–1886) – «творець цілого російського театру» [57; 78]. Протягом сорока років він формував театральний репертуар – написав 47 оригінальних п'єс, деякі – у співавторстві, робив переклади зарубіжних драматургів. Олександр Миколайович Островський був активним прихильником не просто реалістичного, а побутового театру. Головний художній засіб, яким користувався драматург при створенні образу, – це точна, характерна, властива саме цьому образу мова. Островський прагнув визначити побутову атмосферу, в якій повинна була відбуватися дія. У п'єсах Островського виійшли на сцену живі люди, нібито списані з натури.

У 1847 році він написав першу комедію «*Свої люди – розрахуємося*» («*Банкрут*») і віддав до цензури, але та визнала твір «образливим для російського купецтва» і заборонила. О. Островський, маючи акторські здібності, розпочав серію її публічного читання і мав безперечний успіх. Комедія була втілена на сцені лише 1860 року, з того часу її довге театральне життя триває. Головний закон театру О. Островського – вірність життєвій правді. У його творах змальовано звичайні життєві події, драми, коріння яких сягають у побут.

Органічно поєдналися у його п'єсах драматичні та комедійні сюжети (так, наприклад, комедія «Свої люди – розрахуємося» у фіналі перетворювалася на драму). Межі «темного царства», де правлять всевладні «самодури», розсувалися, охоплювали світ з його драмами, гонитвою за прибутковими місцями, хабарництвом, з юними бунтарями, яких бідність вимушує кланятися іменитим дядечкам («Прибуткове місце»).

За драму *«Гроза»* (1859), в якій безкарність «самодурства» і рабська покора призводять до трагедії, йому була присуджена академічна премія. У 1863 році Олександра Миколайовича Островського обрали членом-кореспондентом Академії Наук, уперше в історії російської літератури такої почесні удостоївся драматург.

У його п'єсах разом з гостро сатиричними фігурами «темного царства» (де панують закони домострою) існує особливий світ «гарячих сердець», поборників «добра і справедливості», простих людей, у яких втілилися вічні мрії та ідеали народу. Серед них найрішучішими і непримиримими були Катерина у *«Грозі»* і Жадов у *«Прибутковому місці»*, якого порівнювали з Чацьким.

У творах драматурга було відображено усі сторони життя другої половини XIX ст. Звертається драматург і до історичної тематики, створюючи низку п'єс, серед яких – *«Тушино»*, *«Воєвода»*, *«Комік XVII століття»* (про перші театральні вистави про дворі Олексія Михайловича).

Наприкінці 1850-х – початку 1860-х О. Островський написав трилогію про Бальзамінова. Гіпербола, гротеск, гоголівські фарби допомагають драматургу в зображенні убогого, застійного життя Бальзамінова і його середовища – обивателів Замоскворіччя, не одухотвореного високою метою.

З кінця 1860-х років О. Островський пише п'єси гострого, викривального характеру: *«На всякого мудреця доволі простоти»*, *«Гаряче серце»*, *«Шалені гроші»*, *«Ліс»* та інші. Свій викривальний пафос автор спрямовує не тільки проти старого укладу, а й проти нових відносин, якщо вони несуть енергію руйнування моральності в суспільстві. Головний герой комедії *«На всякого мудреця доволі простоти»* Глумов – «взірцевий продукт» такого аморального, цинічного суспільства. Вони варті один одного.

Викриваючи розпад старих патріархальних відносин (*«Ліс»*), драматург створює образи і нових ділків європейського типу. Це Васильков у *«Шалених грошах»*, Беркутов і Глафіра у *«Вовках і вівцях»*, Паратов, Вожеватов і Кнуров у *«Безприданниці»*. *«Вовки і вівці»* завершують цикл сатиричних творів драматурга.

У наступних творах і образах будуть домінувати інші кольори, які наближують Островського до естетики І. Тургенєва і навіть А. Чехова, який з'явиться в театрі лише через два десятиліття. *«Пізнє кохання»*, *«Остання жертва»*, *«Безприданниця»*, *«Таланти і прихильники»*, *«Без вини винні»* й інші несуть риси нового стилю драматурга.

Сучасники драматурга вважали вершиною його творчості драму *«Безприданниця»* (1878 – прем'єра, надрукована була в 1879). Образ

Лариси Огудалової, яка для сильних світу лише «річ», увійшов до репертуару видатних актрис російського театру (М. Єрмолової, М. Савіної, В. Коммісаржевської та інших). У ХХ ст., крім сценічного життя на кону різних театрів, неодноразово були створені успішні кіноверсії цього твору.

Найпоетичнішим творінням драматурга є «весняна казка» «Снігуронька» (1873). Це язичницький світ, в якому панує гармонія і краса. Кохання перетворює людину, перемагає «серцеву остуду» холодної доньки Діда Мороза, а заради нього і смерть прекрасна. «Снігуронька» надихнула на створення музичних шедеврів П. Чайковського і М. Римського-Корсакова.

О. Островський як драматург-новатор випередив свій час, прагнучи реформувати сучасний театр, був режисером-педагогом – працював з акторами над постановкою своїх п'єс, майже все життя співпрацював із Малим театром, який по праву називають «Дім О. Островського». Головна заслуга драматурга в тому, що він завершив створення російського національного театру, який вважав «ознакою повноліття нації».

**О. Сухово-Кобилін** (1818–1883). Один із відомих драматургів другої половини ХІХ ст., Олександр Васильович Сухово-Кобилін [57; 78], автор трьох п'єс «Весілля Кречинського» (1854), «Діло» (1861), «Смерть Тарелкіна» (1869). Сухово-Кобилін будь-який реальний факт узагальнював до явища типового, а соціальна гострота лише зростала від п'єси до п'єси. Він створює у своїх комедіях сатиричні образи.

Кречинський – гравець, авантюрист, розумний, освічений, обдарований, він вимушений одружитися, щоб вирішити свої фінансові проблеми. Герой задумав «комбінацію», але його «переграв» ще більш спритний шахрай – лихвар Бек. У п'єсі зіткнення патріархального дворянства – світ Муромського – з Кречинським, який представляє «новий світ», тобто світ ділків, енергійних, дієвих, авантюричних, готових ризикнути всім заради своїх інтересів. Розум і пристрасть Кречинського викликають симпатію, бо він цінує не самі гроші, а можливість вести велику гру.

У п'єсі є образ ще одного гравця – боягуза, нікчеми, жалюгідного Расплюєва, породження цього суспільства та його жертви. Ця перша комедія Сухово-Кобиліна, безумовно, має викривальний характер.

У другій п'єсі «Діло» драматург застосовує прийом сатиричного гротеску. Муромський шукає справедливості в середовищі чиновників і стикається зі страшним механізмом російського судочинства. За їхньою «шкалою» він належить до категорії «нікчем», а тому в пошуках правди цей наївний провінційний дворянин зустрічає лише цинізм та повну байдужість до людської долі.

У «Смерті Тарелкіна» на матеріалі того ж «діла» автор створює саркастичну картину поліцейського слідства, і з іронією визначає її жанр як «комедія-жарт». Драматург казав: «Сатира на вади створює не сміх, а здригання», а це є вищим проявом моральності. «Весілля Кречинського», «Діло», «Смерть Тарелкіна» увійшли до класичного репертуару російського театру.

**М. Салтиков-Щедрін** (1826–1889). Вплив на театр свого часу мала творчість письменника, публіциста, критика і драматурга Михайла Євграфовича Салтикова-Щедріна [78]. Він розвивав принципи критичного реалізму, художній твір пов'язував із проблемами суспільно-політичного життя і відстоював суспільну і виховну роль мистецтва.

Він написав кілька п'єс. 1857 року вийшла п'єса «Смерть Пазухіна» (1857), в якій сатирик зобразив повну моральну деградацію суспільства. Головні герої купці Пазухіни, батько Іван та його син Прокофій, з якими відбувається процес перевтілення із старого купецтва в представників сучасних європеїзованих ділових людей. Персонажі, зображені автором, аморальні, позбавлені совісті, зокрема: статський радник Фурничов, який вкрав у власної матері гроші після смерті батька, «щоб матінці після нього спадщини не залишилося»; поручик у відставці Живновський, якого вигнали з полку за шахрайство, але він не припиняє при цьому говорити про добродійність; відставний генерал Лобастов, який прагне видати дочку заміж за Пазухіна-молодшого. У жінок у цій п'єсі також одна мета – нажива.

П'єса побачила світло рампи через 30 років після того, як була написана. Така ж участь чекала і другу п'єсу сатирика «Тіні», яка в ХІХ ст. взагалі не була надрукована.

У «Тінях» автор висміяв світ бюрократів. У п'єсі зображені чиновники всіх рангів, від екзекутора Свистикова до міністра князя Тараканова, який сам на сцені не з'являється, але бере участь у всіх подіях незримо. Замість маразматика Тараканова господинею міністерства є Клара, яка торгує прибутковими місцями. Директор департаменту Клаверов довірливого і наївного провінційного чиновника Бобирева використовує у своїх махінаціях. Коли Бобирев зрозуміє це, він у п'яному вигляді назве Клаверова підступником, а протверезівши, напише покайного листа. Брудні справи тут прикриваються благородним пафосом промов. Єдине прагнення всіх – вверх службовими сходами будь-якими шляхами.

Драматург гармонійно поєднував можливості художньої та критичної думки, реалізуючи їх у жанрі сатири. Він об'єднує епічний жанр нарисів і драматичну форму, отримуючи якісно новий результат. «Смерть

*Пазухина»* є продовженням традицій російської громадської комедії. *«Тіні»* стали вершиною драматичної творчості М. Салтикова-Щедріна. Це не просто сатирична комедія, яка висміює соціальні людські вади, а комедія з елементами драми, яка критикує суспільний уклад.

*Художньо-естетичні особливості драматургії Л. Толстого* (1828–1910). Драматургія Лева Миколайовича Толстого неоднорідна як за засобами змалювання явищ життя, так і за своїми художніми якостями. Найвідомішими його творами є *«Влада темряви»* (народна драма), *«Плоди просвіти»* (сатирична комедія), *«Живий труп»* (психологічна драма), написані в стилі *критичного реалізму* [57; 78].

Суттєвою особливістю змалювання дійових осіб у *«Владі темряви»* (1886) є яскраво виражений моральний критерій. Прагнення будь-якими засобами домогтися матеріального добробуту, жадоба багатства, легкого життя, що ведуть до злочинів, вступають у *«Владі темряви»* в гостру суперечність з гарячим бажанням жити за законами справедливості; жорстокість і підлість стикаються з моральним почуттям. Таким чином виявляються витoki драматичного конфлікту п'єси, в якій пристрасно засуджується не тільки саме зло, але й умови, що породили його, засуджуються звичайні норми життя, які є відображенням основних принципів власницького суспільства.

*«Плоди просвіти»* (1889) – це гостро сатиричні портрети дворян, дворянського суспільства, пусте, без сенсу життя якого заповнене спиритичними сеансами, медіумами, шарадами, турботами про «густопсових собак».

У зовсім іншій манері написана драма *«Живий труп»* (1900). Духовне обличчя дійових осіб розкривається поступово, в суперечності з тим, якими герої здаються при першому знайомстві з ними, попри те, як оцінюють їх оточуючі, що вони думають самі про себе. Суттєвою особливістю *«Живого трупа»* є нерозривний зв'язок соціального, психологічного і морального аспектів.

Мабуть, ніхто з російських і західноєвропейських драматургів не висував з такою глибокою художньою мотивацією, як автор *«Влада темряви»* і *«Живого трупа»*, ті високі етичні вимоги до людини, які, на думку письменника, повинні складати найважливіше – початок духовного життя.

### **6.2.3. Російська драматургія кінця XIX – початку XX століття**

*Новаторська драматургія А. Чехова.* Художні відкриття А. Чехова стали початком нової традиції в драматургії. Ми вже розглядали

творчість таких представників «нової драми», як Ібсен, Стріндберг, Шоу, Матерлінк, Гауптман. Найбільш повне вираження ідейних мотивів і поетики «нова драма» набула у творчості А.Чехова [35; 36].

**Антон Павлович Чехов** (1860–1904) народився в Таганрозі в сім'ї крамаря. Після закінчення гімназії переїхав до Москви і вступив на медичний факультет Московського університету. З 1880 року Чехов активно працює в популярних гумористичних журналах. Його твори швидко здобувають популярність, і в 90-і роки XIX ст. він уже письменник з європейським ім'ям. Чехов тяжко хворий на туберкульоз. Незважаючи на це, він продовжує займатися літературною творчістю, здійснює поїздку на острів Сахалін – місце царської каторги, пише книгу про цю подорож, у маєтку Меліхово під Москвою на свої кошти будує кілька шкіл для селянських дітей, лікує хворих селян. Але стан здоров'я його погіршується і з осені 1898 року письменник змушений переселитися в Ялту. 1904 року, перебуваючи на лікуванні в Німеччині, у 44 роки Чехов помер. Його творчість дала потужний імпульс для подальшого розвитку не тільки російської, а й світової драматургії та театру.

Письменник написав всього п'ять п'єс – *«Іванов»*, *«Чайка»*, *«Дядя Ваня»*, *«Три сестри»*, *«Вишневий сад»*. Ці п'єси є зразком завершення реалістичної традиції в літературі й вироблення модерністських принципів письма. Досягнення Чехова-драматурга – важлива складова загальноєвропейського процесу формування «нової драми». Він змінив підходи до природи драматичного конфлікту, структури художнього образу, засобів зображення дійсності. Основна дія в п'єсах Чехова розгортається не у зовнішньому, а у внутрішньому світі особистості. За побутовими ситуаціями драматург розкриває глобальні проблеми буття [78].

У п'єсах Чехова немає традиційного протистояння дійових осіб, лінійного сюжету. Художній конфлікт будується на зіткненні моральних та ідейних позицій, розладі внутрішніх устремлінь героїв і дійсності, дисгармонії людських стосунків і світу загалом. Чехов приніс у літературу складний багат шаровий конфлікт, який надає його п'єсам поліфонічне звучання [57]. «Психологічний реалізм» (К. Станіславський) драматург збагачував за рахунок засобів модернізму (імпресіонізму, символізму, неоромантизму). Він відкрив широкі виразні можливості підтексту, художнього символу. Характерними особливостями стилю Чехова-драматурга є жанровий синтез і ліризм. Автор допомагає нам не забувати про внутрішній світ своїх героїв системою ремарок, пауз, сценічною обстановкою.



Чехов створює новий тип драми. До нього в центрі було зіткнення діючих осіб, ідей або нерозв'язних протиріч. У його творах побутові будні стають головним і єдиним джерелом драматичного конфлікту.

«Іванов» (1887). В образі Іванова автор відобразив хворобу століття – безвілля, ранню старість у тридцять років. Душевно спустошений, позбавлений здатності до активних дій, без віри в будь-що, втомлений від життя, Іванов знаменує вичерпність свого покоління. Трагедія Іванова – це трагедія цілого покоління російської інтелігенції у пору реакції 1880-х років.

«Чайка» (1895). Символічна назва п'єси – образ прекрасного загубленого кохання. Одухотворена природа і людина об'єднані загальним настроєм, співчутливі один до одного. У цьому творі «є живе диво мистецтва, що окриляє поранену душу...» [36].

«Дядя Ваня» (1896). У провінційній глуші, серед безкінечних буднів гинуть талановиті люди. Ні проблиску надії на краще майбутнє. «Пропало життя!». Людям немає чим жити в цьому світі.

«Три сестри» (1901). Інтелігентні, делікатні Прозорови не здатні вступити в боротьбу заради своїх власних інтересів і переконань. На перший план автор виводить тугу героїв за осмисленим і наповненим життям. І з кожним актом відстань між мріями і реальністю катастрофічно збільшується.

«Вишневий сад» (1904) – п'єса сповнена особливим чеховським символізмом. Образ вишневого саду – символ дворянської Росії – стає головним героєм п'єси. Росія Раневських і Гаєвих відходить у минуле, розпадаються «дворянські гнізда», вирубують сад... Настає час Лопухіних – нових хазяїв життя [170].

У п'єсі руйнується світ – патріархальний і епічний... «У Чехова... є радісна істина, що не підлягає псуванню, краса, що не викликає сумнівів – вишневий сад» [36].

Чехов створив театр настрою («імпресіоністичний театр»). Це театр натяків, півтонів, де важливу роль відіграє «підводна течія». Драматург ввів у російську літературу міську людину з урбаністичним світовідчуттям, чеховський хронотоп (час і простір), хронотоп міста. Мається на увазі не географія, не соціальне положення, а відчуття, психологія «міської людини».

У чеховській драматургії панує атмосфера «психологічної глухоти» – герої слухають, але не чують один одного. Майже всі герої Чехова нещасливі люди, які прагнуть вирватися за межі нудного, позбавленого сенсу життя. Мова його п'єс символічна, мелодійна, багатозначна, вона створює загальний настрій, сценічну атмосферу.

На зміну сюжетній напруженості прийшла психологічна, емоційна напруженість, яка виражається в паузах, випадкових репліках. Усе це створює психологічний підтекст (слова, репліки збагачуються додатковими сенсами і значеннями). Авторська позиція не висловлюється відкрито, вона виводиться зі змісту твору.

Чехов встановив рівновагу між різними мотивами і стильовими тенденціями «нової драми». Свобода і необхідність, життя зовнішнє, матеріальне, буденне і життя внутрішнє, духовне, що виражено в діалозі, розкрито в підтексті, монологіях-сповідах, летючість і вічність, потреба діяти і усвідомлення марності традиційного образу дії, – усе це і створює той внутрішній драматизм, ту «світлотінь», рухому невловиму атмосферу, яка і є суттю неповторності й привабливості чеховського театру [36]. Герої Чехова відчувають історичний час, атмосферу своєї епохи, її тугу, її ледь вловимі віяння, як це відчував і сам драматург.

Письменник із блискучим почуттям гумору, майстер художньої деталі вписав яскраву сторінку в розвиток і такого жанру драматичного мистецтва, як водевіль, збагативши театр появою низки комедійних, іронічних творів («Ведмідь», «Ювілей» та інші) із викінченими художніми образами.

Творча співпраця А. Чехова, драматурга-новатора, з Московським художнім театром на чолі з К. Станіславським і В. Немировичем-Данченком створила нову театральну естетику. Театр Чехова став художнім явищем, надбанням світової культури. «У плеяді великих європейських драматургів Чехов сяє як зірка першої величини...», – зауважував Бернард Шоу.

Чехов зумів показати глибокий конфлікт людини з усім ладом сучасного життя в його повсякденному, побутовому прояві, піднятися над ним до великих, філософських, світоглядних питань, що торкаються основи соціальної людини. Ця особливість театру А. Чехова лягла в основу драматургії Максима Горького.

*Драматургія М. Горького (1868–1936). Максиму Горькому (Олексій Максимович Пешков)* було близьке прагнення Чехова розбудити в людях переконання, що далі так жити не можна, чеховська спрямованість до майбутнього, радісне передчуття бурі, що наближається. Чехов зробив могутній вплив на молодого Горького своїми добутками, повними заперечення існуючого ладу і мрії про інше, гідне людини життя.

Горький розпочинає драматургічну творчість в епоху оновлення театру і стає одним із його реформаторів [41; 56]. Творчість Горького-драматурга поділяють на три періоди: п'єси першої російської

революції («*Міщани*», «*На дні*», «*Дачники*», «*Діти сонця*», «*Варвари*»); п'єси 1910-х років («*Останні*», «*Васса Железнова*» в першій редакції, «*Фальшива монета*», «*Зикови*», «*Старий*» та ін.); п'єси радянського періоду («*Єгор Буличов та інші*», «*Достігаєв та інші*», «*Сомов та інші*», «*Васса Железнова*» у другій редакції – 1921–1935).

Специфічність поезики горьківської драматургії – тяжіння до «симфонізму», багатоперсонажність, багатоконфліктність, багатообразність варіацій основного мотиву, групове розмежування і зіткнення персонажів, склад груп є рухомий, нестабільний.

Горький виступає як драматург у 1902 році з п'єсою «*Міщани*». Світ міщан для автора – нищий стрій людської душі, світ потворних стяжателів, жадібних і жорстоких, обмежених і відсталих, проти яких повстають їхні діти. У домі Бессеменових «тісно і задушливо». Протилежний світогляд, протилежний табір представляють прості, життєрадісні, закохані в життя персонажі, зокрема Ніл, Поля, Олена Миколаївна та інші.

Особливе місце займає новаторська соціальна драма «*На дні*» (1902). Слова босяка Сатіна «Людина – це звучить гордо!» стали крилатими. Успіх п'єси, прем'єра якої відбулася на кону МХТу того ж 1902 року, пояснювався не тільки тим, що Горький уперше на сцені показав людей «дна», виступив проти приниження людської гідності, а її глибоким ідейно-філософським змістом. Це був пристрасний спір про людину, про людське щастя. У чому справжня правда життя? На це питання кожен з персонажів відповідав по-різному. Одні приймають «правду фактів», інші утверджують правду «утішливої» брехні.

1904 року Горький пише ідеологічну драму «*Дачники*», основу конфлікту якої, як і в «*Міщанах*», складають ідейні протиріччя, боротьба світоглядів. У «*Дачниках*» автор говорить про ідейний розкол серед інтелігенції. Більшість персонажів – «дачники за сутністю їх душ», люди без ідей і високих ідеалів, які мріють про відпочинок і спокій, впевнені, що суспільство не має потреби в бунтарях. Їм протиставлена демократична і революційна інтелігенція, яка бачить свій обов'язок у праці на благо народу заради його найкращого майбутнього.

У наступних своїх п'єсах «*Діти сонця*» (1905) і «*Варвари*» (1906) Горький ставить те саме питання про ставлення інтелігенції до суспільних запитів часу і до народу. Драматург пише п'єси про життя міщан, дворянства, буржуазії, інтелігенції, в яких порушує гострі суспільно-філософські проблеми.

«*Останні*» (1908) – п'єса, в якій драматург на прикладі розпаду дворянської родини Коломийцевих показує долю всього дворянського прошарку як опори старого режиму, який приречений на загибель.

У 1910 році Горький створює драму «*Васса Железнова*» (в першій редакції). Головна героїня, капіталістка Васса, могутня постать, жінка із неабияким розумом, сталевою волею, сильним характером, яка в ім'я процвітання власної справи, примноження капіталу не зупиниться ні перед чим. Вона керує заводом і спрямовує життя всієї родини. Сини її – нікчеми і нероби, а тому заради благополуччя власної родини Васса підробляє заповіт чоловіка і стає єдиною спадкоємицею. Вона розраховує на онуків як продовжувачів родинної справи, але розуміє, що й ця надія примарна. П'єса закінчується словами героїні, сповненими відчаю: «Не знати мені спокою – не знати ... ніколи!».

У 1913 році Горький пише «*Фальшиву монету*» про соціальне середовище міщанського кола торгашів, в якому фальш є основою всіх життєвих взаємовідносин – за фальшивою оболонкою персонажі приховують свою сутність і своє життя.

У драмі «*Зикови*» (1913) головний герой, Антип Зиков, лісопромисловець, сильний, вольовий, схожий на Вассу Железнову. Він любить роботу, любить «діло», багато встиг у житті, став заможною людиною, але втратив здатність любити людей. Пошук відповіді на глибокі філософські питання про ідеали добра, любові до ближнього в реаліях існуючого ладу не приносять спокою душі героя. Як і пошуки «хороших людей», які б робили діло і не завдавали зла іншим, не дають шуканий «ідеал» сестрі Зикова – Софії.

У п'єсі «*Старий*» (1915) драматург немов би підводить підсумок своєї боротьбі з «утішливістю» як соціальним злом цілої історичної доби. В образі Старого «утішливість» набуває агресивних форм, стає засобом руйнування життя. Старий переконаний у своєму праві вимагати від оточуючих примирення з життям. Горький повністю розвінчує ідею «утішливості». Письменник відобразив конкретний історичний підхід до суспільного життя епохи між двох революцій (1905 і 1917 років) і створив свій театр, який дослідники назвали політичним.

В історії літератури в п'єсах М. Горького раннього періоду (до 1916 року) представлений жанр трагікомедії. Дослідники вважають, що драматург тяжіє до цього жанру, тому що йому близькою є естетика «*нової драми*» [56].

У п'єсах 1930-х років, п'єсах «третього періоду» драматичної творчості М. Горького, головна метою є відображення недавньої історії країни: події Лютневої і Жовтневої революцій, боротьбу політичних партій, «розпад» російської буржуазії тощо.

У дискусіях, розмовах герої продовжують вести пошук істини, з'ясовувати, що є добро і зло, що є правда і неправда, доповнюючи таким чином «людську комедію», створену драматургом. Широкий шар предметної, словесної та образної символіки, філігранно виписаний діалог створювали особливий підтекст, який ніс глибокий внутрішній зміст. І в цьому, на думку науковців, Максим Горький наближується до драматургів модерністської спрямованості з їх прагненням до психологізації та символізації. І сьогодні драматургічна спадщина майстра слова Максима Горького не втратила актуальності.

У російській драматургії наприкінці ХІХ – початку ХХ ст. розвивається символізм, який був представлений у творчості *Л. Андрєєва* та *О. Блока*.

*Леонід Миколайович Андрєєв* (1871–1919) – юрист за освітою, закінчив Московський університет, працював репортером. З кінця ХІХ ст. почав писати оповідання. Головний мотив творчості – прагнення людини усвідомити свою неповторність й індивідуальність. Леонід Андрєєв вважається творцем свого театру – написав 21 п'єсу, був одним з «найрепертуарніших» драматургів дожовтневого періоду [63]. Драматургія його тяжіла до символізму, представляла спрощений, загальнодоступний варіант символізму. При цьому в ній присутні реалістичні прийоми відтворення характерів і ситуацій.

Більшість п'єс тих часів («*Анатема*», «*Цар Голод*» та ін.) є драматургією абстрактних ідей. Зневіра в людині, страх перед життям, перед долею і фатальністю зафіксовані в них.

Один з найвідоміших його драматичних творів – «*Життя людини*» (1906). У п'єсі зображені узагальнені, абстрактні персонажі. Це не живі люди, а представники людства як такого, і все, що трапляється з ними, це узагальнена схема людського буття – народження, боротьба за життя, радість і нещастя, смерть. Перша картина – «Народження людини і муки матері», друга картина – «Кохання і бідність», третя – «Бал у Людини», четверта – «Нещастя людини», п'ята картина – «Смерть Людини».

Поет *О. Блок* у цій трагедії, де поруч з Людиною завжди стоїть Невідомий і тримає в руках свічку життя, яка поступово згасає, побачив утвердження життя [66].

Головний герой Людина в п'єсі Андрєєва не зламався, він прийняв усі випробування, що випали на його долю. Сила впливу п'єси – в її універсальності, у тому, що, говорячи про всезагальне, драматург зумів передати відчуття поза часом початку ХХ ст. Життя і боротьба безглузді, людина – іграшка в руках долі, жертва своїх глибинних

інстинктів – таке вирішення андрієвської теми в п'єсі «Анатема» (1909). Тему самотності, розрив зв'язку з оточенням продовжують п'єси «Той, хто отримує ляпаси» (1912), «Собачий вальс» (1916), «Милі примари» (1917).

У 1908 році Андрєєв написав «Дні нашого життя» – один із найпопулярніших творів театрального репертуару початку ХХ ст. Він з великою художньою силою зобразив будні різночинного і студентського середовища. Історія про те, як мати торгує власною дочкою, як не може допомогти коханій дівчині студент Глуховцев і як, врешті-решт, усі змирилися з тим, що відбувається. Драматург подає твір у реалістичній манері, але з безвихідним песимізмом.

П'єси Андрєєва були популярні у передреволюційні роки минулого століття, потім на багато десятиліть зникли з афіш, а в останні роки деякі з них отримали нове, гуманістичне прочитання.

**Олександр Олександрович Блок** (1880–1921) – відомий російський поет, драматург, ім'я якого тісно пов'язано з символізмом [63]. Свій час поет сприймав як час катастроф, які свідчать про скору загибель старих форм суспільства, але одночасно бачив у ньому і початок великого оновлення. У 1906 році він пише п'єси «Балаганчик», «Король на площі», «Незнайомка», які склали «ліричну трилогію». Це твори поета-лірика, який говорить про складні переживання сучасної людини.

У «Балаганчику» Блок звернувся до прийому романтичної іронії, спрямувавши її проти роздвоєності символічної свідомості. Іронія для поета, на думку науковців, – засіб встановлення внутрішньої цілісності ліричного світосприйняття. Герої твору шукають, але ще не знаходять «життя прекрасного, вільного і світлого».

У драмі «Король на площі» Блок представляє революцію як вибух стихійних інстинктів юрби. Проблема революції та культури в автора набуває песимістичної тональності. Бунт народу приймає руйнівні форми: натовп руйнує не тільки статую Короля, але і цінності культури. Під уламками палацу гинуть творці культури, хранителі краси – Поет і Дочка Зодчого. «Ліричним центром» твору став образ Поета. Безвольний і слабкий, він живе мріями про красу, яку треба зберігати у світі. Образ Поета – це образ сучасної «усамітненої людини», яка не приймає реальність.

Драма «Незнайомка» розвиває мотиви співставлення прози життя з поетичною мрією. У символічну естетику вплітаються враження реального життя. У «першому ведінні» (трактир на Петроградській стороні) у вульгарних репліках відвідувачів виникають такі ж вульгарні

образи повсякденності. З фантастико-іронічною стихією п'єси контрастує образ поета, який мріє про ідеальне, неземне. На перший план знов виходить тема сучасної людини, позбавленої сили і цілісності. У «другому ведінні», центральному в п'єсі, з неба падає зірка і перетворюється на прекрасну Незнайомку. Вона надихає поета і стає ідеалом. Але Незнайомка раптом зникає, а на небі з'являється ще одна недосяжна зірка. Мрія поета залишається нездійсненою.

Автор доходить висновку, що сучасна, повна протиріччя людина, вже розуміє ілюзорність «цінностей» світу буржуазної вульгарності, але ще не бачить виходу із тупика.

У 1908 році поет піше алегоричну п'єсу «*Пісня долі*» про взаємовідносини народу й інтелігенції. У 1913 створює драму «*Троянда та хрест*», в якій виступає досвідченим майстром-драматургом. Це вже не символи, не «маски», а психологічно достовірні характери. Тема п'єси, взята з життя французького середньовіччя, розроблена в образах лицаря Бертрана, Ізори, Аліскана та інших персонажів.

Трагічний розлад мрії та реальності втілений в образі лицаря Бертрана, мужньої, чесною, вірною в кохання людини. Юна графиня Ізора, яку покохав Бертран, не відповідає лицарю взаємністю. Вона обирає розніженого боягуза пажа Аліскана. Трагедія Бертрана не тільки в нещасливому коханні, але і в тому, що його не розуміє оточення – вульгарні й нерозумні люди. Лицар Бертран помирає, так і не подолавши відчуженості людей, але він вірить, що для всіх настане краще життя.

Проблематика драми «*Троянда та хрест*», на думку критики, свідчить, що Блок сприймав красу світу як красу трагічну.

У творчості поета домінувала лірика – сутність його художньої натури, що визначала художній засіб відображення конфлікту в драматургії. Театр Блока сприяв подальшим пошукам на шляху філософського осмислення світу, тонкості зображення духовного життя героїв. Театр Блока, який так і не мав широкого виходу на сцену і залишався в основному театром літературно-поетичним, представляв собою явище унікальне.

### **6.3. Українська драматургія ХІХ – початку ХХ століття**

#### **6.3.1. Зародження української класичної драматургії:**

##### **І. Котляревський, Г. Квітка-Основ'яненко**

**Іван Петрович Котляревський** (1769–1836) – засновник української класичної драматургії, новітньої української літератури, видатний письменник і культурний діяч [38; 54]. «*Наталка Полтавка*» і «*Москаль-чарівник*» (1819) – це перші твори української класичної драматургії.

За своїми поглядами він був просвітителем-гуманістом, близьким до народу. Під час вчителювання в поміщицьких маєтках молодий Котляревський проявляв інтерес до української етнографії та театру. Ставши автором славнозвісної «Енеїди», письменник вже в цьому творі засвідчив свою любов до народного театру та мистецтва.

Після переїзду до Полтави 1810 року він відвідує театр генерал-губернатора Лобанова-Ростовського і навіть бере участь як актор в аматорських виставах цієї напівкріпацької трупи. Інтерес до аматорського театру не зникає в Котляревського і подальшому: на посаді завідувача Полтавського дому для виховання дітей бідних дворян він влаштовував вистави з своїми вихованцями.

Людина патріотичних переконань, Котляревський гостро усвідомлював проблему відсутності українського репертуару. Звернення митця до драматургічного жанру пов'язано з важливою культурною подією – утворенням у Полтаві професійного театру, організації та творчій діяльності якого письменник віддав багато сил. Котляревського було призначено директором Полтавського вільного театру (1818–1821), а новий колектив представляли найкращі актори харківської трупи антрепренера І. Штейна, серед яких був актор-кріпак рідкісного таланту Михайло Щепкін. Котляревський стане одним з учасників збору коштів для викупу Щепкіна з кріпацької неволі.

1819 року спеціально для Полтавського театру І. Котляревський створив комічну оперу «*Наталка Полтавка*». Цього ж, 1819 року, відбулася прем'єра п'єси, яка просто підкорила полтавського глядача. У ролі Наталки виступила популярна тоді артистка Катерина Нальотова, а роль Виборного блискуче грав М. Щепкін, для якого і була написана ця роль. М. Щепкін, як й І. Котляревський, був знавцем української мови й історії свого народу.

Історичне значення п'єси «Наталка Полтавка» в тому, що вона започаткувала нову українську драматургію, написану «живою» розмовною мовою, побудовану на засадах народності, та стала основою оперного мистецтва України. Якщо розглядати п'єсу як «комічну оперу», то необхідно назвати ознаки цього жанру, що простежуються в ній: побутова тематика, демократичний герой, любовний сюжет, чергування комедійних і драматичних сцен із вокальними, потужний етнографічний струмінь, щаслива розв'язка конфлікту. У цій п'єсі 19 українських пісень – головним чином, переробка народних творів та віршів Г. Сковороди. Вихідна арія Наталки написана самим І. Котляревським. Зрештою, «Наталка Полтавка» – це *перша соціально-побутова драма з селянського життя* в європейській літературі [136].



1819 року І. Котляревський створює ще одну знакову п'єсу для українського театру – водевіль «Москаль-чарівник». Сюжет водевілю заснований на народному анекдоті про невірну дружину. (Нагадаємо, водевіль – одноактна весела п'єса анекдотичного змісту з жартівливими піснями і танцями). У легкому, веселому драматичному жанрі автор зумів висвітлити серйозні проблеми людського життя. Котляревський стверджує цінність людської особистості, високу народну моральність, яка протистоїть цинізму пансько-чиновницькій етиці. Драматург створив неповторні національні характери. В образі Тетяни автор відтворив національний характер української жінки. Тетяна – чесна, вірна дружина, розумна і кмітлива, сповнена почуття людської гідності.

Драматичні герої І. Котляревського – архетипи української традиційної культури. «Москаль-чарівник» І. Котляревського став популярним завдяки чудовій грі Щепкіна в ролі Чупруна. Критик В. Белінський писав: «... якщо вже гра його (Щепкіна) і досягає цілковитої досконалості – то в ролі Чупруна». М. Щепкін протягом свого довгого творчого життя, працюючи на кону Малого театру в Москві, під час гастролей у різних містах, не розлучався з образами Чупруна і Виборного, створеними І. Котляревським, який щиро любив свій народ, його культурні традиції, був справжнім митцем української словесності.

**Григорій Федорович Квітка-Основ'яненко** (1778–1838) – письменник, драматург, театральний критик, історик українського театру [38]. Зародження жанру *сатиричної комедії* в українській драматургії пов'язане саме з його ім'ям. Квітка-Основ'яненко написав українською та російською мовами 11 творів, серед них такі комедії, як «Шельменко – волосний писар», «Шельменко-денщик». Перші його комедії мають ознаки класицизму. У них сатирично змальовується життя та побут дворян і чиновників. Найбільшої майстерності автор досяг у комедії «Шельменко-денщик», над якою працював з 1832 по 1838 рік.

Створюючи образ безправного солдата Шельменка, драматург розкриває його неабиякий розум, винахідливість, кмітливість, підносить його і над поміщиком Шпаком, і над капітаном Скворцовим.

Традиційні любовні колізії нескладних сюжетів у п'єсах драматурга розгортаються на тлі типових пейзажів українського села з характерними національними атрибутами. Так, об'єктом авторської іронії в одній з кращих комедій Квітка-Основ'яненко «Сватання на Гончарівці» (1836) є давній, як світ спосіб налагоджувати матеріальні сімейні справи через вдале одруження дочки чи сина. Демократичний глядач і передова критика вбачали основний зміст твору не в глузуванні з дурного Стецька, а в критиці суспільної моралі, за якої багатого дурня шанують, а розумного бідняка зневажають.

Для провідної актриси харківської сцени Любові Млотковської Квітка-Основ'яненко написав водевіль «Бой-жінка» (1840), який супроводжував незмінний успіх у публіки. Народний характер героїні Насті – справжньої української бой-жінки – викликав захоплення сучасників.

Легкість інтриг, музикальність дійства, дотепність ситуацій і реплік, майстерність характеротворення і типізації, блискучість діалогів і влучність авторської іронії та сатири – усе це є гарантом незмінного успіху п'єс Квітки-Основ'яненка і забезпечує їм належне місце в класичній українській драматургії [178].

### **6.3.2. Рання українська драматургія: Василь Гоголь, Яків Кухаренко, Кирило Тополя, Микола Костомаров**

**Василь Гоголь** (1777–1825) – батько майбутнього письменника і драматурга Миколи Гоголя був автором комедій «Собака-вівця» та «Простак, або Хитрощі жінки, що перехитрені москалем». Сюжетом комедії «Собака-вівця» став анекдот про москаля, що видурив у селянина овечку, назвавши її собакою свого офіцера. Комедія «Простак, або Хитрощі жінки, перехитрені москалем» дуже нагадує сюжетом «Москаля-чарівника».

З появою у 1819 році «Наталки Полтавки» І. Котляревського в українській драматургії утверджується жанр *етнографічно-побутової просвітительсько-романтичної драми* [37], сюжетна колізія якої будується на любовному трикутнику: дівчина і два претенденти на її руку в різних варіаціях. З'являється низка п'єс зі схожим сюжетом, зокрема «Чорноморський побит на Кубані» (1836) Я. Кухаренка, «Любка, або Сватання в с. Рихмах» (сер. 1830-х років) П. Котлярова.

Поступово відбувається *перехід від просвітительсько-реалістичної етнографічної побутової драми до історичної романтичної драматургії*. Романтизм як стиль утверджується в кінці 1820-х і в 1830-і роки і має, крім загальних прикмет, суто українські риси. Романтики поставили проблему *співвіднесення громадського й особистого, розвинули тезу про підпорядкування намірів і вчинків особистості історичним потребам народу*. Романтики виступили новаторами у створенні *історичної трагедії*.

П'єса **Кирила Тополинського** (Тополі) «Чари» («Чары или Несколько сцен из народных былей и рассказов украинских», 1834) була написана за мотивами української народної пісні «Ой, не ходи, Грицю, та на вечорниці». «Чари» – це не зовсім художній твір, а набір закінчених

окремих сцен із народного побуту. Риса ця властива *преромантичним* творам, для яких характерна не цілісна ідейна концепція, а відтворення народних повір'їв і звичаїв, тобто суто *етнографічний елемент*.

Драматична творчість **Євгена Гребінки** (1812–1848) сповнена національного характеру. Гребінка пише романтичну драму «*Богдан*». У поемі окреслено історико-символічні образи козака, бандуриста, образ народу, який питання возз'єднання України і Росії розв'язує покликом «Волим! Волим!».

**Микола Костомаров** (1817–1885), відомий український історик та письменник. 1838 року він створює першу п'єсу в новочасній драматургії на історичну тематику – трагедію «*Сава Чалий*», яка відчутно пов'язана з фольклорною традицією – в основу покладено сюжет народної пісні. У ній було створено образ романтичного героя – гайдамацького ватажка Сави Чалого. Розплату за зраду, смерть, Сава зустрічає спокійно.

М. Костомаров пише оригінальну національно-історичну героїчну трагедію у віршах «*Переяславська ніч*». У цьому творі здебільшого відображено не історичної події з початку визвольної війни під проводом Б. Хмельницького, а обґрунтування внутрішніх духовних причин того повстання, зокрема репресії щодо православних віруючих і служителів культу.

**Т. Шевченко-драматург**. Новим кроком у розвитку української драматургії були твори **Тараса Григоровича Шевченка** (1814–1861) [38]. Навчаючись у Петербурзі в Академії мистецтв, Т. Шевченко захоплюється театром і сам пробує писати драматичні твори. Із кількох п'єс, які він тоді написав («*Назар Стодоля*», «*Невеста*», «*Никита Гайдай*»), до нас повністю дійшла лише перша. Не збереглася п'єса «*Данило Рева*» (згадується в листі поета до Я. Кухаренка від 30 листопада 1842 року), яку Шевченко згодом переробив у мелодраму «*Назар Стодоля*» (1843).

Хист драматурга виявився і в його поетичній творчості. У багатьох поемах («*Гайдамаки*», «*Сліпа*», «*Відьма*», «*Марина*», «*Сотник*») спостерігається чергування поетичного й драматичного начал (характер розгортання дії, форма діалогу чи полілогу), а композиції поеми «*Гайдамаки*» взагалі властива драматургічність.

Шевченкова драматургія є значущою в контексті його художньої творчості. Найвидатнішим драматичним твором Шевченка є «*Назар Стодоля*». Сюжет драми побудовано на традиційному любовному трикутнику. У «*Назарі Стодолі*» переплетено просвітительські, романтичні та реалістичні тенденції й ідеї.

По-своєму розвиваючи сюжетні принципи тогочасної української та європейської драми, Шевченко залишався оригінальним у творенні конкретних ситуацій. У п'єсі органічно поєднуються романтичні типи позитивних героїв Назара, Галі, Гната, просвітительсько-побутовий характер художнього конфлікту й сюжетної дії із соціально-сатиричним, подекуди навіть гротескним зображенням окремих персонажів, зокрема Хоми Кичатого. Це дає підстави літературознавцям трактувати «Назара Стодолю» як певною мірою перехідний твір між драмою *романтичною* і *реалістичною*. Романтичне начало слід пов'язувати з ідеалізацією «високих» героїв, а реалістичне – з критикою прагматичних, егоїстичних устремлінь негативних персонажів. Хоча в п'єсі Шевченка, певним чином, позначився вплив поезики романтичної історичної драми, своєю суттю вона зорієнтована на традиційне побутове сприймання [146].

Отже, її нові ідеї, за висновками дослідників, виражалися традиційною «драматургічною мовою», добре знайомою і зрозумілою тодішньому глядачеві. Це значною мірою сприяло тривалому сценічному успіхові «Назара Стодолі». П'єса була улюбленою серед корифеїв українського театру. Спеціально до вистави П. Нещинський написав музичну картину «Вечорниці», а сама постановка увійшла до історії вітчизняного театру.

### **6.3.3. Розвиток української драматургії в другій половині XIX століття**

#### ***Драматургія корифеїв.***

Театральна ситуація в Україні в другій половині XIX ст. була дуже складною. Реакційна політика царського уряду була спрямована на те, щоб придушити будь-які прояви національної культури. Однак під тиском мистецької громадськості уряд змушений був піти на поступки, і восени 1881 року видає указ про дозвіл ставити українські п'єси при наявності багатьох обмежень. Заборонялося написання драматичних творів на історичну тематику, на теми з життя інтелігенції, переклади п'єс з інших мов. Репертуарну афішу української трупи мали формувати тільки твори з життя і побуту селянства [38].

Але і таку уступку уряду було використано. Восени 1882 року **Марко Лукич Кропивницький** (1840-1910) набирає власну українську трупу, яка увійде в історію вітчизняного театрального мистецтва як театр корифеїв. Її творча діяльність відіграє дуже важливу роль у боротьбі за духовне визволення української нації. І в цій боротьбі одним із ключових завдань, яке постане перед корифеями, буде створення національного репертуару.

Драматургія корифеїв пов'язана з фольклором, із кращими зразками української класичної літератури, зокрема з творчістю І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, Т. Шевченка, М. Гоголя. М. Кропивницький вважав театр справжнім джерелом української культури. За п'ятдесят років творчої роботи він написав більше сорока драматичних творів. Свій творчий шлях як драматург розпочав ще в 1860-і роки [147].

Проблеми, які привертали увагу Кропивницького-драматурга, мали важливе громадське значення. Своїми п'єсами він ставав на захист знедолених людей, засуджував усілякі засоби гноблення простого народу й приниження людської гідності. Драматург створив реалістичні картини пореформеної дійсності, показав її гострі соціальні суперечності (драми *«Дай серцю волю, заведе в неволю»*, *«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»*, *«Глитай, або ж Павук»*).

У романтично-побутових п'єсах М. Кропивницького елементи драматичної дії перепліталися з вокально-музичними та хореографічними, у них трагічне чергувалось із комічним, етнографічна святковість поєднувалася з повсякденністю. Творчі пошуки драматурга свідчать про постійні експерименти в жанрово-стильовій сфері.

У перше двадцятиліття Кропивницький писав переважно твори комедійних жанрів, зокрема *«Помирились»* (1869), *«За сиротою і бог з калитою, або ж Несподіване сватання»* (1871), *«Актор Синиця»* (1871) (переробка водевілю Д. Ленського *«Лев Гурич Синичкін»*), *«Пошились у дурні»* (1875), *«По ревізії»* (1882), *«Лихо не кожному лиху – іншому й талан»* (1882), *«Вуси»* (1885) (за оповіданням О. Стороженка). Цим водевілям, як і створеним у цей період драмам *«Невольник»* (1872) за поемою Т. Шевченка, *«Беспочвенники»* (1878, остаточна редакція – 1898), *«Доки сонце зійде, роса очі виїсть»* (1882), *«Глитай, або ж павук»* (1882), притаманні жанрова визначеність, традиційність системи художніх засобів, зокрема, розгортання конфлікту навколо головного героя або головної пари, яким протиставлені інші персонажі.

Згодом з'являються п'єси, в яких конфлікт дещо розгалужується, але сама дія ще розвивається в одному напрямі. У драмах *«Дві сім'ї»* (1888), *«Зайдиголова»* (1889), *«Олеся»* (1891), *«Перед волею»* (1899), *«Розгардіяш»* (1906) поряд з основним конфліктом розгортається додаткова сюжетна лінія, яка не лише сприяє його поглибленню, а й має свою ідейно-естетичну значущість. У 1900-ті роки Кропивницький не раз свої п'єси називає малюнками – *«малюнки сільського руху»* (*«Колон Бліскавиченко»*, 1902; *«Скрутна доба»*, 1906), *«малюнки сільського життя»* (*«Старі сучки й молоді парості»*, 1908), *«малюнки сільського каламуту»* (*«Зерно і полова»*, 1910), відчуючи істотні відмінності їх структури, в якій важко визначити початок, середину

й кінець дії, бо зав'язка в них відбулася ще до початку твору, а конфлікт фіналом не вичерпується. Ці п'єси можна вважати перехідними від традиційної до новітньої драми.

Незважаючи на цензурні обмеження, драматург створив чимало повнокровних художніх типів, що яскраво й правдиво відбивали істотні сторони життя різних суспільних груп і класів. Він першим в українській драматургії вивів тип куркуля-хижака Йосипа Бичка («*Глитай, або ж Павук*»), показав постать глитая як соціальне явище, розкрив причини, які сприяли його появі.

Більшість його п'єс одразу підпадала під заборону цензури й довгі роки пробивалися до сцени. Час від часу письменник звертався до інсценізації та переробки відомих літературних творів за Гоголем, Гребінкою, Мольєром та іншими авторами. Визначальними для драматургії М. Кропивницького були реалістичні й демократичні тенденції. Він був проти надмірного побутовизму і мелодраматизму [148].

**Михайло Петрович Старицький** (1840–1904). Очоливши українську професійну трупу 1883 року, Михайло Старицький послідовно створив справді народний реалістичний театр. Будучи не лише режисером, а й антрепренером, він добре розумів потребу розширення репертуару. Разом із М. Кропивницьким та І. Карпенком-Карим М. Старицький закладав основи реалістичної драматургії, не цураючись і романтичного письма.

Драматург написав близько 30 п'єс — оригінальні, на запозичені сюжети популярних прозових творів і ґрунтовні переробки малосценічних драм інших авторів. Почавши з інсценізації творів Гоголя (оперета «*Різдвяна ніч*», п'єса «*Сорочинський ярмарок*»; невдовзі лібрето опери і драма «*Тарас Бульба*»; лібрето опери «*Утоплена*» (музика М. Лисенка), М. Старицький невтомно шукає сюжети для інсценізацій і переробок, адже театр відчував постійний репертуарний голод. На сюжет п'єси «*Чорноморський побут на Кубані*» Я. Кухаренка створена оперета «*Чорноморці*» (музика М. Лисенка); комедія «*За двома зайцями*» постала з малосценічної п'єси І. Нечуя-Левицького «*На Кожум'яках*»; повість польського письменника Ю. Крашевського «*Хата за селом*» лягла в основу конфлікту драми «*Циганка Аза*», а також інші твори ставали основою для його драматургічних пошуків [149].

М. Старицький, на думку літературознавців, не тільки робив інсценізації яскраво сценічними, а й значно поглиблював соціальну і психологічну основу першотвору. Невмирущими стали «*Циганка Аза*», «*Чорноморці*», «*За двома зайцями*», «*Різдвяна ніч*».

У всіх інсценізаціях М. Старицького глядач бачить повноцінні людські характери, що діють у конкретних, яскраво змальованих автором обставинах. Так, наприклад, у численних сценках розваг молоді, вечорниць, сватань і весілля, уведених драматургом до дії, бачимо, з одного боку, виразне, яскраво-романтичне тло для розкриття характеру, а з іншого, ритуальні народні дійства, що допомагає краще розкрити побут, звичаї українського народу, його морально-етичні погляди [150].

Серед оригінальних творів письменника на особливу увагу заслуговують соціально-психологічні драми *«Не судилось»*, *«Талан»*, *«У темряві»*, *«Хрест життя»*, соціально-побутова – *«Ой, не ходи, Грицю, та й на вечорниці»*, історичні – *«Богдан Хмельницький»*, *«Оборона Буші»*, *«Маруся Богуславка»*, драматична поема *«Остання ніч»*.

Актуальна проблематика, достовірність характерів, що водночас є й виразними соціальними типами доби, викінчена форма кожної сцени, п'єси в цілому – усе це ставить на перше місце в спадщині митця драму *«Не судилось»* (1881). Ця драма є вершиною реалізму М. Старицького.

Виразно індивідуалізовано змальовано постаті селян у драмах *«Ой не ходи, Грицю...»* (1887), *«У темряві»* (1892). Зокрема, у першій, на відміну від інших літературних трактовок відомого народнопісенного сюжету, посилено соціальну мотивацію конфлікту: щастю Марусі й Гриця перешкоджає не зрадливість натури хлопця, а підступи сільського глитая Хоми, що закохався в Марусю, а згодом призводить дівчину до злочину й загибелі. В обох п'єсах драматизм конфлікту увиразнює, як зазначали дослідники, сильний етнографічно-фольклорний елемент, що надає дії мальовничості.

Помітну сторінку творчості М. Старицького й української драматургії в цілому становлять його п'єси на історичні теми, написані в романтичному стилі, зокрема *«Богдан Хмельницький»* (1897, перша редакція — 1887 р.), *«Маруся Богуславка»* (1897), *«Юрко Довбиш»* (1898), *«Оборона Буші»*, *«Остання ніч»* (1899) й ціла низка творів, які за життя автора з цензурних міркувань не були опубліковані [151].

Отже, в історичних драмах М. Старицького (усі вони віршовані) варто підкреслити сильний ліричний струмінь і зосередження уваги на розкритті внутрішнього світу героїв, які утверджують себе в боротьбі за свободу. Герої цих творів завжди мають право вибору своєї долі (Богдан Хмельницький, Маруся Богуславка з однойменних творів, Мар'яна Завісна з драми *«Оборона Буші»*), і вибір їх глибоко усвідомлений.

Характери героїв в історичних драмах М. Старицького цілісні, але не однозначні. Вони можуть помилятися, але ніколи не йдуть на компроміс із совістю. Обираючи шлях боротьби, йдучи на смерть в ім'я Вітчизни, вони утверджують велич людського духу.

Окрему сторінку драматургії М. Старицького становлять твори з життя інтелігенції, зокрема *«Розбите серце»* (1891), *«Талан»* (1893), *«Хрест життя»* (1901).

Одним із найвидатніших діячів українського театру корифеїв був драматург *Іван Карпович Карпенко-Карий (Іван Карпович Тобілевич)* (1845–1907). На театр Карпенко-Карий дивився як на школу народного виховання, а свою діяльність у театрі вважав важливою громадською службою. Він усвідомлював, що через служіння мистецтву виступає захисником прав людини. Карпенко-Карий вболівав, що в театрі на той час ще не з'явилися п'єси, які б змалювали дійсність з її недоліками. Театр вимагав нового репертуару.

Драматургічна спадщина письменника складається з 18 оригінальних п'єс, в яких він ламає застарілі традиції етнічно-побутового театру. У своїй творчості Карпенко-Карий розкрив найістотніші соціальні явища, що відбувалися в пореформеному українському селі, нещадно висміював сваволлю глитаїв і продажність місцевої адміністрації. У своїх драмах і комедіях (*«Бурлака»*, *«Наймичка»*, *«Безталанна»*, *«Сто тисяч»*, *«Хазяїн»*, *«Суєта» та ін.*) письменник викрив «темне царство» експлуатації, наживи, моральної розбещеності, що були закономірним наслідком суспільних відносин в українському селі [152].

Захоплювало письменника й героїчне минуле рідного народу, особливо благородні лицарі – вірні сини й захисники народної правди. Широко відомі його історичні драми *«Бондарівна»* і *«Сава Чаллий»*. Писав драматург і п'єси про життя української інтелігенції (*«Суєта»*, *«Житейське море»*). *«Я взяв життя»*, – говорив про свої п'єси драматург і цим визначив реалістичний принцип своєї творчості.

Яскравими зразками психологічної соціально-побутової драми стали п'єси Карпенка-Карого *«Наймичка»* (1885) і *«Безталанна»* (1886). У драмі *«Наймичка»* драматург реалістично змальовує образ доброї серцем, але беззахисної пригнобленої наймички Харитини. Її вірою в людей і скористався розбещений багатій Цокуль. Він, звівши її, хоче віддати нещасну за свого наймита. Трагічна розв'язка неминуча – Харитина кінчає життя самогубством.

Аморальність і бездушність винуватця трагедії Харитини набуває особливої викривальної сили в останній сцені, коли стає відомо, що



Харитина – дочка зведеної ним же дівчини Мотрі, з якою Цокуль теж обіцяв одружитися, а коли та народила дитину, відвернувся від неї.

Перша виконавиця ролі Харитини Марія Заньковецька своїм унікальним талантом перетворила цей образ на сценічну легенду.

Драма *«Безталанна»* спочатку мала назву *«Хто винен?»*. Хто винен, що люди сильної волі та сильних почуттів, такі як Варка і Гнат, стають на шлях злочину? Майже всі герої у п'єсі нещасливі – без взаємності у коханні, вони марно втрачають сили і життя на дріб'язкові суперечки. І найтрагічнішим у долі Гната, Варки, Софії, Івана є те, що вони не бачать виходу зі свого становища. Автор підводить читачів до висновку, що причиною страждань були тогочасні умови життя народу. Егоїзм та індивідуалізм лихої свекрухи, матері Гната, яка постійно отруює своїм втручанням життя дітям, – породження цих умов, дрібновласницького побуту селян, убогих моральних переконань.

І. Карпенко-Карий був майстром і соціальної комедії. Однією з найкращих українських комедій І. Франко вважав п'єсу *«Мартин Боруля»* (1886). Образ Мартина Борулі автор підніс до художнього узагальнення, щоб висміяти тих, хто пнувся в пани. Герой, який жив колись трудовим життям, у своєму нестерпному бажанні вибитися в пани, зазнає поразки. Його рід не визнали дворянським, від дочки втік наречений, який виявився шарлатаном, сина звільнили з роботи, – і тоді в розпачі Мартин Боруля спалює всі дворянські документи. Симпатії автора на боці тих героїв, хто сповідує народну мораль, а не зневажає народні звичаї, не цурається праці в гонитві за дворянськими привілеями.

У комедії *«Суєта»* (1903) І. Карпенко-Карий висміяв мораль буржуазної інтелігенції, яка відірвалася від народу. Хлібороб Макар Барильченко, приїхавши до міста до своїх дітей, переконається у згубній суєтності буржуазного світу і прагне лише одного – скоріше втекти *«...в старе своє гніздо. Там гарно все – і ясно, і просто, і спокійно... А тут ... одне: суєта суєт і всяческая суєта!»*.

Художньою вершиною комедійного жанру І. Карпенка-Карого були сатиричні комедії *«Сто тисяч»* і *«Хазяїн»*. Сатиричний пафос письменника спрямований на боротьбу проти потворних моральних устоїв – світ зла, неправди, світ Калитки і Пузиря – приречений.

Найвизначнішим досягненням історичної української драматургії сучасники вважали трагедію *«Сава Чалий»* (1899), в основі якої народна

пісня про історичну особу Саву Чалого. Драматург майстерно розкриває складний характер зрадника Чалого, який був народним ватажком. Зневіра в перемозі народу, пошук компромісу з панами, одруження зі шляхтянкою схиляють його до зради. Він мстить гайдамакам, служить своїм ворогам. Вірний син народу Гнат Голий заступає місце Сави в гайдамацькому русі й очолює повстанців, які здійснюють народний присуд – зрадника карають смертю. У цьому простежується історична неминучість розплати за злочин.

У прем'єрній виставі трагедії «Сава Чалий» 1900 року в Києві брали участь три брати Тобілевичі. Головні ролі виконували М. Садовський (Сава Чалий), П. Саксаганський (Гнат Голий), І. Карпенко-Карий (Потоцький). Вистава стала подією художнього і громадського значення [153].

І. Карпенко-Карий, талановитий актор, режисер, театральний педагог і організатор, був новатором у галузі драматургічної форми. Він увів у нашу літературу жанри національної комедії, психологічної соціально-побутової драми, історичної трагедії. Він умів переконливо розгортати гострі драматичні сюжети, драматичними засобами узагальнювати явища життя, давати насичені глибоким змістом підтексти, досягати майстерної мовної характеристики персонажів. На відміну від Старицького і Кропивницького, які віддавали перевагу ефектним, зворушливим сценам, Карпенко-Карий головну увагу зосереджував на характеристиці персонажів. У нього образ розкривається в тісному зв'язку з оточенням, через побутові та психологічні деталі, визначається усією складністю життя. І. Франко вважав Івана Карповича Карпенка-Карого «великим драматургом, якому рівного не має наша література...» [177].

Отже, підсумовуючи, можна зробити висновок, що театр корифеїв породив драматургію, яка стала класикою української національної літератури. Драматургічна творчість М. Кропивницького, М. Старицького, І. Карпенка-Карого вплинула на розвиток театру і на західно-українських землях.

### *Драматургія Івана Франка (1856–1916).*

Помітний етап розвитку української драматургії в Західній Україні XIX ст. пов'язаний, передусім, із творчістю видатного поета, письменника, драматурга, науковця, критика, мислителя, громадського діяча і просвітника Івана Франка [80; 90]. Погляди Франка на театр і драматургію склалися в процесі глибокого аналізу стану цього мистецтва в Галичині та в Україні загалом. А у своїй драматургічній творчості він продовжував традиції Котляревського і Шевченка.

Іван Якович Франко прагнув реформувати українську сцену засобами власної драматургії. Його творча спадщина збагатила українську літературу зразками історичної («*Три князі на один престол*», «*Славой і Хрудош*») і психологічної драми («*Украдене щастя*»), соціальної комедії («*Рябина*», «*Учитель*»), неоромантично-фантазмагоричної драматичної поеми-казки («*Сон князя Святослава*»), «сократичного» філософського діалогу («*На склоні віку*»), одноактної п'єси на різноманітну тематику («*Послідній крейцар*», «*Будка ч. 27*», «*Майстер Чирняк*» та ін.).

До театру і драматургії письменник виявив інтерес ще з юнацьких літ. Уже на початку 1870-х років він співробітничав із мандрівною трупкою О. Бачинського. Як драматург розпочав свою діяльність 1873 року у шостому класі Дрогобицької гімназії, написавши польською мовою п'єсу «Югурта» і фрагмент драми (німецькою мовою) «Ромул і Рем», в основі яких покладено епізоди давньоримської історії [174].

Після закінчення гімназії, вирушаючи на навчання до Львова, письменник уже віз із собою власні історичні драми періоду княжої доби – незакінчену «Славой і Хрудош» (1875) та драму на три дії «Три князі на один престол» (1874), де порушено тему міжусобних воєн. Гострі соціальні проблеми сучасності, зокрема обов'язку і права, влади грошей, які розглядаються через призму душевного стану героя, письменник порушував у «драматичному образку» на одну дію «Послідній крейцар» (1879).

Показу тяжкого життя західноукраїнського селянства під владою Австро-Угорської монархії, викриттю сваволі й злочинних дій цісарських урядовців та їх спільників-багатіїв у прикарпатському селі Франко присвятив комедію «Рябина» (1886). У п'єсі «Учитель» (1894) автор талановито відобразив самовіддану і надзвичайно важку за тих умов працю сільського вчителя. Образ Омеляна Ткача – один із перших і кращих образів народного вчителя в українській літературі [175].

Самобутніми, новаторськими за змістом та формою були й одноактні п'єси Франка періоду 1890-х років: трагічна психологічна драма «Будка ч. 27» (1893–1896), у якій знедолена покритка Ксеня через 20 років звершує помсту над зрадником Прокопом Завадою, політична комедія-памфлет «Майстер Чирняк» (1895) – перший в українській драматургії твір на тему соціально-економічного життя галицького міста та драматична поема «Кам'яна душа», написана на основі сюжету народної пісні.

Розквіт драматургічної творчості Франка, як зазначають літературознавці, припадає на 90-і роки ХІХ ст., саме тоді письменник повертається до історичної тематики та завершує «драму-казку» «Сон

князя Святослава». У центрі п'єси, просякненої драматизмом боротьби за владу, – проблема згуртування суспільних сил України-Руси. В умовах колоніального становища Галичини в цісарській Австро-Угорщині «Сон князя Святослава» з ідеєю єдності всіх руських земель мав злободенне політичне спрямування.

Безперечно, однією з найкращих п'єс Івана Франка є соціально-психологічна драма з елементами трагедії «*Украдене щастя*», в якій Франко порушив моральні, духовні та соціальні проблеми свого часу. П'єса написана на конкурс, що його оголосив Львівський крайовий виділ 1891 року, і відзначена 2-ю премією в розмірі 200 гульденів. В основу сюжету Франко поклав «Пісню про шандаря» – у ній драматург побачив глибоку людську драму. Основний конфлікт «Украденого щастя» розкривається в любовному трикутнику: підстаркуватий селянин Микола Задорожний – його молода дружина Анна – її коханий Михайло Гурман, жандарм. Кожен із героїв п'єси бореться за своє щастя, за людську гідність. Анну рідні брати заради спадку розлучили з Михайлом, насильно видали заміж за нелюба Миколу. Та коли вона дізналася правду, дає волю своєму почуттю до коханого, це виклик світові за втрачене щастя. У фіналі одурений і принижений Микола під час сварки з Михайлом вбиває його сокирою.

Однією з характерних прикмет «Украденого щастя» є зміщення драматичної дії в бік психологізму, що свідчить про новаторство стилю Франка-драматурга, який вписується в концепцію творчих пошуків європейської «нової драми» кінця ХІХ – початку ХХ ст. [186].

Драматичні твори Івана Франка глибоко проблемні, відзначаються актуальністю й ідейним спрямуванням. Свою драматичну творчість Франко завершив 1904 року публікацією драматичної сцени «Чи вдурила?». У творі, вважають дослідники, відчутний модерністичний тип мислення, адже у центрі його зображення – не зовнішня подієвість, а згущений емоційно-психологічний конфлікт головної героїні, повії Каміли, яку не схотів врятувати байдужий до її внутрішнього світу «добропорядний» Юліан. Драма має трагічну розв'язку.

Письменник переклав українською мовою драматичну поему Байрона «Каїн», переробив для галицької сцени драму П. Кальдерона «Саламейський алькальд», яка вийшла друком під назвою «Війт заламейський». Твори драматургів В. Шекспіра, М. Гоголя, О. Пушкіна, О. Грибоедова, О. Островського та інших зарубіжних авторів знайшли вдумливий аналіз у статтях і рецензіях Франка. Іван Франко також є теоретиком та істориком драми, засновником українського театрознавства [176].

#### 6.3.4. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття

*Драматургія Лесі Українки (1871–1913).*

*Леся Українка (Лариса Петрівна Косач)* увійшла в історію української літератури як геніальна поетеса і драматург, прозаїк, критик, публіцист і перекладач. Вона здійснила велетенський прорив у розвитку української драми, написала понад 20 драматичних творів, які стали новим явищем в українській літературі та театральній культурі, принесли письменниці славу *драматурга-новатора* [39].

Її власна концепція неоромантизму в літературі, за якою незалежна активна особистість виступає головним мистецьким пріоритетом, сягає кульмінаційної точки свого розвитку саме в драматургії. Герої різножанрових драматичних творів Лесі Українки – це, переважно, сильні особистості, що діють за свідомим вольовим поривом, протистоять загальній рутині. Неоромантизм визволяє особистість від натовпу, щоб вона мала більше прав і можливостей піднятися над обивательським середовищем та показати іншим шлях до такого піднесення. Художню інтерпретацію цієї ідеї бачимо в «Одержимій», «Руфіні й Прісциллі», «В катакомбах», «Кассандрі», «Лісовій пісні» тощо. Уже цей неповний перелік назв творів свідчить про динамічний і поліфонічний спосіб реалізації художньої концепції Лесі Українки.

Інтелектуально-романтична спрямованість і символічна вишуканість відрізняє її драматургію. Для своїх драматичних творів Леся Українка вибирає час дії на зламі епохи, коли загострюється боротьба світоглядів, виявляється різний підхід до питань моралі, суспільна думка б'ється над розв'язанням світових проблем. Увагу драматурга привертають напружені, драматичні ситуації, яскраві героїчні постаті.

Одним із кращих творів письменниці стала її драма «*Камінний господар*» (1912). Ідея її – перемога камінного, консервативного принципу, втіленого в Командорі, над роздвоєною душею гордої, егоїстичної жінки дони Анни, а через неї – і над Дон Жуаном, «лицарем волі» [138].

1911 року написано, мабуть, найвідоміший драматичний твір письменниці – філософську драму-феєрію, драму-казку «*Лісова пісня*», тобто драму з фольклорними образами, побудовану на глибокій реалістичній основі. У творі, як відомо, порушено ряд важливих філософських і соціальних проблем: воля в житті людей, проблема вірності та кохання, роль мистецтва в житті людини, взаємовідносини між людиною і природою, проблема людського щастя. Головна героїня Мавка – це,

певною мірою, символічний образ, втілення усього прекрасного, уособлення поетичної мрії та чистого кохання, це прообраз всебічно і гармонійно розвиненої людини майбутнього.

У «Лісовій пісні» зіставляються два світи – гармонійно-досконалий (утілюється в панорамі одуховленої природи) і дисгармонійно-примітивний (утілюється в способі життя людського суспільства) [139].

«Лісова пісня» стала викликом декадентській літературі, яка намагалася відвернути людину від високих ідеалів, від мрій про волю, щастя, майбутнє, проповідувала індивідуалізм і песимізм.

У творчості Лесі Українки є єдина закінчена прозова драма «*Блакитна троянда*» (1896). Це був перший драматичний твір письменниці. Він був спрямований проти традиційної реалістично-побутової драматургії. Дійові особи твору виключно міські інтелігенти, об'єктами їхніх дискусій були новітні віяння в мистецтві, науці, філософії. Сюжет твору, розвиток інтриги вибудовується на проблемі спадковості, яка у зв'язку з новими науковими відкриттями хвилювала не лише вчених, а й письменників (Е. Золя, Г. Ібсен, Г. Гауптман).

У «*Блакитній троянді*» багато біографічного, пов'язаного з особистим життям Лесі Українки. Трагедія героїні драми Любові Гощинської – це власна трагедія письменниці, викликана, з одного боку тяжкою недугою її, а з іншого – нещасливим коханням. З тексту п'єси видно, що Леся шукає на той час особистого щастя в житті, але на перешкоді стає їй хвороба – і виникає трагедія серця.

Особливістю драматургії Лесі Українки є те, що авторка бере конфлікт на грані катастрофи в його останньому напруженні, і переносить цей конфлікт зі сфери зовнішнього у внутрішній світ героїв. Часто це боротьба із самим собою, боротьба думок, почуттів, пристрастей.

Драматургія Лесі Українки була новим явищем в українській літературі. До цього переважала соціально-побутова драма. У статті «Новітня суспільна драма» Леся Українка говорить про *народження нового жанру – соціальної драми* [131]. У творчості письменниці вже переважає проблемна філософська, психологічна драма в її найрізноманітніших формах (драматична і трагедійна поема, драматичний діалог, драматичний етюд).

Улюблений жанр Лесі Українки *драматичну поему* характеризує широке проблемно-тематичне спрямування. Сюжети цих творів охоплюють історію людства за три-чотири тисячоліття. Єгипет фараонів, Вавилон, Іудея, Еллада, Римська імперія часів раннього християнства, середньовічна Іспанія, перші поселення колоністів у Північній Америці,

нарешті українська та інонаціональна міфологія – цей колосальний обсяг матеріалу систематизується, художньо осмислюється. Такого широкого охоплення тем світової літератури, як зазначають науковці, наше письменство ще не знало [131].

Змістом драматичних творів письменниці стає боротьба ідей, світоглядів. Вона відстоює красу духовної свободи людини. У 1897 році письменниця створює драматичну поему «У пущі», де висвітлює проблему митця і мистецтва.

1901 року в Мінську на світ народжується лірико-трагедійна драматична поема «Одержима», написана біля ліжка помираючого від туберкульозу її друга і коханої людини Сергія Мержинського, написана за одну ніч, у ситуації екстремальній і трагічній [102].

Поема створена на біблійному сюжеті – історії останніх днів Ісуса Христа перед його захопленням римськими легіонерами та розп'яттям на горі Голгофі. Цей короткий період вміщує відвідини Месії одержимою жінкою, яка приносить йому духмяну олію, миро, що використовували лише царі, але не прості смертні, і ця жертва не потрібна Месії. Але в «Одержимій» героїня Міріам приносить не миро та інші дари матеріальні, а свою любов і відданість, свою живу душу, бажання підтримати, врятувати Месію від його трагічної самотності серед юрби. Героїня гине в нерівній боротьбі, проте моральна перемога залишається за нею.

Поема просякнута сильним ліричним почуттям, носієм якого є Міріам. Сильним і трагічним образом Міріам розпочинається галерея схожих жіночих образів у драматургії письменниці – Кассандра, Мавка, Оксана Перебійна, які вирізняються з-поміж інших своїм благородством, відвагою, умінням жертвувати собою заради високих ідей...

Зіткнення непримиренних поглядів, художньо-філософський синтез ідеологічних і морально-етичних проблем, наявність сильної особистості – такі риси характеризують не тільки «Одержиму», а й драматичні поеми «Вавілонський полон» (1903), «На руїнах» (1904). «У катакомбах» (1905), в одному з кращих зразків філософської драматичної поеми в українській літературі, звучать біблійно-християнські мотиви, порушуються важливі філософські проблеми суспільної свободи і справедливості. В «Осінній казці» (1905) крізь фантастичні постаті, умовні ситуації немовби «просвічується» політична атмосфера того часу, розстановка суспільних сил у даний історичний момент. У драматичній поемі «Кассандра» (1907) відбилися дискусії української інтелігенції, яка в складний історичний момент шукала шляхів до

правди, замислювалась над тим, яка правда потрібна людям, але в силу своєї суспільної ізольованості не знала способу її досягнення. Тож, гостро постало питання про співвідношення слова і діла, слова і переконання, правди й неправди [101].

У 1910 році створено драматичну поему *«Бояриня»*. Сюжет твору вперше побудовано на матеріалі української історії. Це була відповідь критикам, які дорікали поетесі за екзотичні сюжети, що сприймалися буквально. У *«Боярині»* порушено проблему національної ментальності й відбито один із найскладніших, найтрагічніших часів історії України – добу Руїни. Леся Українка обрала для свого твору епоху страшних катаклізмів – їй добре була відома психологія людей, що жили після розгрому, «на руїнах» [92].

Окрім уже згаданих драматичних поем трохи пізніше написані *«На полі крові»* (1908), *«Йоганна, жінка Хусова»* (1909), *«Руфін і Прісцилла»* (1910), *«Адвокат Мартіан»* (1911), *«Оргії»* (1913).

Драми Лесі Українки є живими, сильними, вони, безперечно, примушують хвилюватися серце і душу, їхні герої та ситуації зустрічаються і в нашому житті, і це ознака того, що її мистецтво – справжнє. Леся Українка як драматург стала *символом новаторства* у змісті та формі, ідеях і засобах їхнього тонкого художнього втілення. Її твори, як відомо, знайшли втілення в різних жанрах театру: драматичного, музичного, лялькового.

*Олександр Олесь (1878–1944).*

**Олександр Іванович Олесь (Олександр Іванович Кандиба)** звертається до поетики умовного театру, апробує нову сценічну форму – *драматичний етюд* (*«По дорозі в казку»*, 1910, *«Над Дніпром»*, 1911, *«Танець життя»*, 1913). Його твори сповнені ліризму, музичності, фольклорних мотивів, прикмет символізму [80].

Умовно Олесеві драматичні твори критика поділяє на дві групи. Перша присвячена царині інтимних почуттів людини (в осерді художньої уваги перебувають почуття кохання, зради, ревності, помсти). До неї входить більшість створених автором драматичних зразків, серед яких *«Над Дніпром»*, *«Ніч на полонині»*, *«Осінь»*, *«При світлі ватри»*, *«На свій шлях»*, *«Трагедія серця»* та інші. Друга група охоплює кілька творів автора, де головну увагу приділено художній інтерпретації проблем відносин між масою та індивідуальністю, талантом і публікою; фатуму в житті людини, митця та його ролі у житті суспільства тощо. Такими творами є *«Танець життя»*, *«По дорозі в Казку»*, *«Злотна нитка»*.



Драматичні етюди та поеми Олександра Олеся засновані на фольклорно-міфічному матеріалі. У них протиставляється сіра буденність високим мріям і пориванням людини. Самою тематикою, своєрідністю її художньої реалізації твори Олександра Олеся протистояли побутово-етнографічній драматургії ХІХ ст., були явищем новаторським. У них простежується поєднання алегорій, символічних образів із романтичними мотивами (туга за прекрасним світом тощо) та реальними колізіями. Прозова драматургія Олеся – це п'єси про життя переважно інтелігенції («Художники», «Меценати і богема», «Трагедія серця»).

Йдучи шляхом західноєвропейських символістів, О. Олень переймає їхній песимістичний погляд, розчарування в реальній дійсності, палає бажанням зазирнути у світ підсвідомого й позасвідомого, відтворити атмосферу неясного, таємничого, незрозумілого. Утіленням такої таїни часто виступає в драмах музика. Звуки флейти («Тихого вечора»), скрипки («Танець життя»), «музики», «акордів пісні», що об'єднуються в «один гімн Великому життю» («Злотна нитка») – не лише тло дії, а акцентний символістський прийом, покликаний створити відповідну настроєву хвилю в душі читача.

Дещо особібно щодо символістських творів О. Олеся стоїть етюд, присвячений М. Лисенкові, «Злотна нитка» (1912). На повний голос у ньому звучить тема безсмертя справжнього таланту, який тільки й може протистояти невблаганній долі. Останню уособлюють міфічні Парки-пряхи, смерть настає, коли Парки обривають нитку життя людини. Однак звучить думка про те, що людина залишається жити у створеному нею: «Умер співець, але жива його душа – пісня! І вік її – вічність».

Наснажені емоційністю, тонким ліризмом драматичні твори Олександра Олеся виділяються підкресленим психологізмом, що дає підставу літературознавцям відносити їх до тих «драм настрою», які вийшли на перший план у творчості А. Чехова, Г. Ібсена, Г. Гауптмана. Символізм образів зближує драматургію Олеся із творами М. Метерлінка та О. Блока.

**Володимир Кирилович Винниченко** (1880–1951) займає виняткове місце в історії української драматургії, українського модерного театру [90]. Його драми своєю формою і змістом витворювали своєрідну національну новаторську драматургію в дусі новітніх течій європейської драми – драм Г. Ібсена, А. Чехова, М. Метерлінка, Г. Гауптмана, А. Стріндберга. Інтерпретація тем і морально-етичних проблем, що поставали у творах Винниченка, були новаторством в

українській літературі початку ХХ ст. Винниченкові п'єси руйнували канони сценічного дійства, які плекав етнографічний, романтично-сентиментальний і водевільно-розважальний український театр. Герої цих п'єс прагнули незалежності від будь-кого і будь-чого: юрби, моралі, приписів, умовностей. Вони прагнули бути «чесними із собою».

Драматургічну діяльність В. Винниченко розпочав у 1906 році, створивши п'єсу «Дисгармонія». Письменник добре орієнтувався в новітній зарубіжній драматургії (вільно володів кількома іноземними мовами) у пошуках сучасного модерністського театру і розумів, що настав час європеїзувати український театр. Його погляди поділяв і М. Садовський, який у 1910 році поставив п'єсу «Брехня», написану драматургом того ж року. З цього часу розпочалася нова ера в історії українського театру.

Зоряним часом Володимира Винниченка були 1910–1912 роки. У цей час він пише свої п'єси «Базар», «Брехня» (1910), «Чорна Пантера і Білий Ведмідь», «Співочі товариства» (1911), «Дочка жандарма», «Натусь» (1912), «Молода кров» (1913), згодом були написані «Гріх», «Кол-Нідре», «Над», «Пророк» (побачила світ лише після смерті автора) та інші твори.

Герої творів драматурга В. Винниченка намагаються віднайти ту опору, відштовхуючись від якої можна знайти орієнтири буття («Брехня», «Пророк» та інші). Винниченко психологічно точно змальовує відчуття героїв «на межі», але разом з тим його цікавить, як страх смерті змінює, деформує людську свідомість [123]. У центрі уваги митця – дисгармонійна особистість, інтелігент, що знаходиться в конфлікті із самим собою.

Він одним із перших в українській драматургії створює образи революціонерів, висвітлює революційні події, діяльність революційного підпілля в п'єсах «Шаблі життя», «Великий молох», «Чужі люди», «Базар», «Дочка жандарма», «Між двох сил».

Драматург звертається і до жанру комедії: «Співочі товариства» (1911), «Молода кров» (1913), «Панна Мара» (1917). Як комедіографу йому притаманні прийоми травестії, гротеску, сатири.

Однією з найвідоміших п'єс драматурга була «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» (1911), яка мала успішну сценічну історію на вітчизняній і зарубіжній сцені. Митець і суспільство, митець і батьківство, сім'я і мистецтво, егоїзм і жертвовність – це тільки частина проблем, кожна з яких лежить в основі конфлікту цієї драми [94]. «Чорна Пантера і Білий Ведмідь» завойовувала аудиторію своїми змістовними і стильовими домінантами, парадоксальністю. Перша світова війна

ускладнила її появу на сцені. Уперше вона була поставлена у 1917 році. Саме тоді «Молодий театр» Леся Курбаса відкрив новий театральний сезон постановкою «Базару» та цієї п'єси.

Головні персонажі Винниченкових п'єс – люди неординарні, з чистою душею, тому в середовищі людей безликих і сірих їхня поведінка розцінюється як вульгарна, морально низька. Його драматургія була вільна від побутово-етнографічних деталей, зосереджувалася на малодослідженому попередниками типажі. Винниченко приводить на сцену сучасної літератури новий образний тип, «людину вчинку». Його персонажі викликають подив, заперечення, внутрішній опір. Показуючи вчинки людини як відображення її душевної непорядкованості, Винниченко звертався до сучасників.

Він є *драматургом міста*, митцем його реальності й атмосфери. Урбанізм, експериментальність і парадоксальність – особливості художньої манери митця. Драми В. Винниченка – це стихія, бунт, виклик самому життю. Сміливістю тематики (свідомість та інстинкти, мораль і статеві проблеми, честь і зрада) драматург часто, на думку критики, виходив за межі дозволеного.

Винниченко кардинально змінив творчі засади мистецтва, поклав край реалізму й проклав шлях *модернізму*, застосував у своїй творчій практиці психоаналіз як метод. Він досліджував психологічні таємниці людини, аналізував першопричини її поведінки, гру інстинктів, поєднання соціальних і біологічних чинників [187].

«Драматургія Володимира Винниченка, що творить автономний духовно-естетичний світ, тематично і жанрово продовжує традиції інтелектуальної драми Лесі Українки та Івана Франка, одночасно виводячи її поза національні межі й вписуючи її в річище європейської новітньої драми» [94].

В. Винниченко-драматург створив нову сценічну естетику в українському театрі. П'єси Винниченка посіли провідне місце в репертуарах «Молодого театру», стаціонарного українського театру М. Садовського та драматичного театру ім. І. Я. Франка. В останньому протягом 1920–1921 років йшли п'єси «Гріх», «Дисгармонія», «Великий Молох», «Панна Мара», «Співочі товариства».

Твори драматурга були популярними не лише в тогочасній Україні, але й за її межами. Вони ставилися в Німеччині, Голландії, Швейцарії, Австрії, Польщі, Італії, Іспанії, Румунії й інших країнах. На жаль, після еміграції письменника за кордон, наприкінці 1920-х років Радянський уряд піддав жорсткій критиці всю творчість Винниченка і суворо заборонив його твори. Майже після 50-річної заборони вони повернулися до нас, цікаві й актуальні.

Модерністські пошуки у царині драматургії та європеїзації українського театру Лесі Українки, Олександра Олеса, Володимира Винниченка продовжили й інші вітчизняні драматурги, серед яких Спиридон Черкасенко, Людмила Старицька-Черняхівська.

Поет і драматург *Спиридон Феодосійович Черкасенко* (1876–1940) народився на Харківщині, а помер в еміграції в Чехії, залишивши по собі значну літературну спадщину [39; 80]. Перші драматичні спроби С. Черкасенка, зокрема ескіз «Жах», етюд «Повинен» (обидва – 1908) – відлуння буремних подій 1905–1907 років, вони відтворюють революційні настрої в робітничому і селянському середовищі. Твори належать до типово символістської драматургії, діють образи-символи, особисте підпорядковане громадському, а події 1905–1907 років трактуються як сувора необхідність у боротьбі зі світом несправедливості.

Поряд із символістськими драмами, С. Черкасенко є автором соціально-побутових п'єс. Кращою серед ранніх драматичних творів С. Черкасенка є соціальна драма «Хуртовина» (1908). (За цю п'єсу Черкасенка було звільнено з посади народного вчителя й позбавлено права вчителювати). Темою драми є страйк на одній із шахт Донбасу.

Ідейно-тематично та образно-сюжетно «Хуртовина» має багато спільного із «Ткачами» Г. Гауптмана: в основу покладено соціальні конфлікти між власниками і робітниками шахт і фабрик. «Хуртовина» була написана на основі реальних фактів (Черкасенко дев'ять років учителював на шахтарських присілках, зокрема в Юзівці), а саме там у 1907 році відбулися мітинги й демонстрації робітників. Автор прагнув до предметно-точного, реалістичного зображення дійсності, показуючи, як нелюдські умови життя обертають шахтарів на нелюдів, пробуджуючи низькі вияви людської природи: пиятику, грубість, жорстокість, розпусту. Ситуація, яку переживають герої, штовхає їх на боротьбу.

1912 року на сцені київського театру М. Садовського відбулася прем'єра п'єси «Земля», в якій знайшли відбиття погляди народників та ідеалізація селянства.

Помітною подією в українському театральному житті стала неоромантична драма С. Черкасенка «Казка старого млина» (1913), яка вписується в контекст європейської неоромантичної, модерністської драми. У центрі твору – конфлікт між патріархальним укладом українського життя і новими капіталістичними відносинами.

Історична драматургія С. Черкасенка близька за своїм характером до «драми ідей». Одна з найвідоміших – трагедія на історичну тему

«Про що тирса шелестіла» (1918), на її титулі була присвята «велетневі рідної сцени Миколі Садовському». Ця п'єса написана віршованою мовою, містить чимало пісень, і своєю популярністю завдячує музиці К. Стеценка, створеній для неї. Виводячи головним героєм трагедії *Івана Сірка*, Черкасенко не прагнув документального історизму. Він зображує героя із роздвоєною душею, хоча відомий своєю цільністю козацький ватажок найменше підходив до такого прототипу.

1918 року з'явилися друком п'єси: «*Страшна помста. Драматична казка на 5 картин*» і «*Чорна Рада. Картина козацького життя XVII ст.*». Перша – це оригінальна переробка однойменного твору М. Гоголя, друга – сценічна версія роману П. Куліша.

З 1920-х років почалася еміграційна епоха педагога-літератора. Він пише низку п'єс, зокрема «*Вечірній гість*», «*Лісові чари*», «*Бідний Лесько*», «*Хай живе життя*», «*Вигадливий бурсак*» та інші, адресованих, здебільшого, дитячо-юнацькій аудиторії.

Апофеозом історичного драматизму мала стати історична трилогія «*Степ*». Перша її частина – історична драма «*Северин Наливайко*» про народного месника, надрукована 1934 року; друга, «*Богдан Хмель*», залишилася неопублікованою; про написання третьої частини достеменних свідчень немає. Останні історичні драми С. Черкасенка «*Коли народ мовчить*» (1933) і «*Вельможна пані Кочубеїха*» (1936) присвячені добі гетьманування Івана Мазепи.

Образно-стильове, жанрове й тематичне багатство, поетика і проблематика творів Черкасенка яскраво віддзеркалюють ідейно-художні пошуки української драматургії першої половини ХХ ст.

**Людмила Михайлівна Старицька-Черняхівська** (1868–1941) – українська письменниця, літературна критикеса, перекладачка, громадська діячка. Вона авторка прозової, драматичної, перекладацької та літературно-критичної спадщини [39; 80]. У багатогранному творчому доробку Л. Старицької-Черняхівської драматургії належить особливе місце, а найповніше розкрився її мистецький хист саме в історичній драматургії. Серед її драматичних творів слід назвати: «*Гетьман Дорошенко*», «*Крила*», «*Останній сніг*», «*Розбійник Кармелюк*», «*Іван Мазепа*».

Письменниця виступала безпосередньою продовжувачкою драматургічних традицій свого батька Михайла Старицького й інших майстрів театру корифеїв. Але при вдумливішому погляді на її п'єси стане очевидним, що їм властиві такі модерні риси, як поглиблений психологізм, символічний паралелізм, особлива композиційно-стильова вишуканість.

У психологічній драмі «*Крила*» (1913) відчутний вплив «драматургії настрою» і символізму. У драматичному етюді «*Останній сніп*» (1917) – алегоричне відтворення тогочасної суспільно-політичної ситуації. Це історико-побутовий етюд, витриманий в руслі неореалізму. У п'єсі діють три символічні образи: козак-лицар Андрій Нещадима, його син, ренегат Семен Нещадима, і дочка Семенова, Ганнуся – символ української народної пісні та народного духу. «*Останній сніп*» – один із кращих творів письменниці.

Л. Старицька-Черняхівська надавала великої ролі історичній драмі у справі пробудження національної свідомості. Увагу драматургів початку ХХ ст. привертає постать Петра Дорошенка – помітного політичного діяча доби Руїни. У 1911 році Старицька-Черняхівська створює трагедію «*Гетьман Дорошенко*», яка мала глибоке фольклорне та історичне підґрунтя. У п'єсі письменниці політична інтрига тісно перепліталася з інтригою побутовою, а громадський конфлікт – з морально-естетичним. Л. Старицька-Черняхівська приступила до створення образу Дорошенка, маючи великий літературний досвід, кілька п'єс з української історії ХVІІ–ХVІІІ ст. Ось чому легкий серпанок ідеалізації героя, на думку дослідників, не закриває непересічності, неоднозначності, історично зумовленої складності цієї трагічної постаті.

У театральному сезоні 1911–1912 років народна трагедія «*Гетьман Дорошенко*» розпочала своє сценічне життя в театрі М. Садовського, який був режисером вистави і виконавцем головної ролі. Народні сцени вражали правдивістю і переконливістю. Окрасою вистави була і чарівна музика М. Лисенка. Трагедія «*Гетьман Дорошенко*» була популярна на вітчизняному кону. Твори Л. Старицької-Черняхівської збагачували репертуар нового українського театру, привертали увагу широкої глядацької аудиторії.

**Висновок.** Кінець ХІХ – початок ХХ ст. в українській драматургії характеризують: опанування драматургами нової стилістики, нових тематичних пріоритетів, естетичних напрямів, поява модерністських тенденцій і нових жанрів (психологічна драма, філософська драма, драма настроїв тощо). Актуальною була мета драматургів-новаторів, зокрема Івана Франка, Лесі Українки, Володимира Винниченка, Олександра Олеся модернізувати тогочасний український театр, вивести українську драматургію на новий європейський рівень. Отже, українська драматургія на межі ХІХ–ХХ ст. засвідчила свою органічну причетність до модернізаційних процесів, що відбувалися на той час у зарубіжній літературі.

## *Питання для самоперевірки*

1. Які характерні риси «Нової драми» і в чому новаторство нової театральної системи?
2. Які художні особливості творчості драматургів-романтиків?
3. Тематико-змістовні та жанрові домінанти напряму критичного реалізму?
4. Хто є засновником теорії натуралізму?
5. У чому художні особливості символізму в драматургії?
6. Які особливості авторської манери О. Вайлда як драматурга?
7. Які художні тенденції найяскравіше втілилися у творчості Е. Ростана?
8. У чому суть новаторської естетики драматургії А. Чехова?
9. Хто був засновником української класичної драматургії?
10. З появою у 1819 році якої п'єси І. Котляревського в українській драматургії утверджується жанр етнографічно-побутової просвітительсько-романтичної драми?
11. У творчості яких письменників розвивалася рання українська драматургія першої половини ХІХ ст.?
12. У чому художні особливості драматургії корифеїв?
13. Які напрями та тенденції розвитку української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст.?
14. Хто з українських драматургів початку ХХ ст. застосував у своїй творчій практиці психоаналіз як метод?
15. Які твори С. Черкасенка близькі за характером до «драми ідей»?
16. У якій драматургії найповніше розкрився мистецький хист Л. Старицької-Черняхівської?

## *Рекомендовані п'єси*

### *Зарубіжна драматургія:*

- Байрон Джордж Гордон, «Каїн».  
Бальзак Оноре де, «Ділок».  
Бюхнер Георг, «Войцек».  
Гоголь Микола, «Одруження».  
Грибоедов Олександр, «Горе з розуму».  
Дюма Олександр, «Дама з камеліями».  
Гауптман Герхардт, «Перед заходом сонця».  
Золя Еміль, «Тереза Ракен».  
Пушкін Олександр, «Маленькі трагедії».

Островський Олександр, «Безприданниця», «На всякого мудреця доволі простоти», «Снігуронька».

Толстой Лев, «Влада темряви».

Тургенєв Іван, «Місяць на селі».

Чехов Антон, «Чайка», «Дядя Ваня», «Три сестри», «Вишневий сад».

*Українська драматургія:*

Винниченко Володимир, «Пригвождені», «Чорна Пантера і Білий Ведмідь».

Квітка-Основ'яненко Григорій, «Сватання на Гончарівці», «Бой-жінка».

Котляревський Іван, «Москаль-чарівник».

Кропивницький Марко, «Дай серцю волю, заведе в неволю», «По ревізії».

Старицький Михайло, «Не судилось», «За двома зайцями».

Старицька-Черняхівська Людмила, «Крила».

Українка Леся, «Блакитна троянда», «Кассандра».

*Література:* 2, 3, 9, 10, 14, 17, 25, 29, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 45–47, 54, 56, 57, 62, 63, 65, 66, 69, 76, 78, 80, 81, 82, 90, 92, 94, 99, 101, 102, 113, 123, 131, 136–139, 146–153, 170, 174–178, 180–191.



## 7. ДРАМАТУРГІЯ ХХ СТОЛІТТЯ

### 7.1. Шляхи розвитку драматургії ХХ століття в західноєвропейських країнах

Двадцяте століття, неможливо не погодитися з істориками, стало епохою великих потрясінь – дві світові війни, революції, розвал тоталітарних режимів та багато інших переломних подій і процесів світового масштабу й, нарешті, виникнення нового політичного мислення. Саме політика не випадково є домінуючою формою суспільної свідомості у цьому столітті. Позначається це і на драматургії, і на сценічному мистецтві – виникає документальна драма, політичний театр.

Полістилістика, поліжанровість, інтерпретація подій із позицій певних філософських ідей, дегуманізація життя, маніпулювання масовою свідомістю і, водночас, інтенсивне оновлення виражальних засобів художньої мови в драматургії та театрі, розвиток і вплив кінематографу на словесне і сценічне мистецтва – усе це, на думку дослідників, риси художньої культури минулого століття. На його початку людина була свідком тяжких потрясінь.

#### 7.1.1. Німеччина: драма експресіонізму, «епічна драма», «документальна драма»

##### *Драма експресіонізму.*

Людина в дисгармонійному, хаотичному світі була приречена на страждання. На початку 10-х років ХХ ст. у Німеччині виникає новий художньо-естетичний напрям, який назвали за його домінантними ознаками – підвищеною емоційністю, експресивністю – експресіонізмом (франц. – *виразність*) [15]. Це був відгук на гострі протиріччя епохи напередодні Першої світової війни наслідок суспільного розчарування, вираз індивідуалістичного протесту проти тотального відчуження. Технічний прогрес експресіоністи сприймали як жах і загрозу.

Експресіонізм відкидав традиції реалістичної і натуралістичної драми, тобто ілюзію дійсності, правильне психологічне мотивування. Персонажі позбавлялися індивідуалізації (часто безіменні «батько», «син», «дівчина») і служили рупорами ідей, розмовляли між собою мовою патетики і метафор. Драма розгортається не як єдине ціле, а розпадається на ряд слабо пов'язаних епізодів. Кожна сцена покликана висловити одну, найважливішу для автора ідею. Дія, зазвичай, відбувається в умовно історичній чи фантастичній обстановці. Вплив кіно позначилося на формуванні кадру, дробленні сцен, схематизмі образів, спрощеності діалогу, стислості реплік.

Твори експресіонізму в драматургії назвали «драма крику» [71]. Експресіонізм пристрасно засуджував криваву бійню – жахіття Першої світової війни. Експресіонізм як напрям у драматургії мав недовгу історію (приблизно півтора десятиріччя), але його естетичний вплив відчувається у творчості драматургів інших десятиріч.

Видатними представниками експресіоністської драми є Георг Кайзер, майстер сатиричного гротеску («Газ», «Газ II»), Ернст Толлер («Людина-маса»), п'єси яких, як зазначали літературознавці, надали німецькому експресіонізму міжнародного звучання [15].

**Георг Кайзер** (1878–1945) – прозаїк, драматург, найвідоміший представник експресіонізму. Народився в Магдебурзі, у 1899 покинув Німеччину і до повернення в 1920-х роках жив у Аргентині, Іспанії, Італії. З приходом Гітлера 1933 року п'єси Кайзера були заборонені, він виїхав до Швейцарії та помер в еміграції.

За п'ятдесят років творчої діяльності він написав понад 70 п'єс, багато з яких мали приголомшливий успіх. Він володів почуттям сцени, ритму, якому підкорювалася дія, майстерністю діалогу. Увага драматурга концентрувалося не тільки на ідеї, яка оволоділа героєм, а й на «строкатості переживань», «строкатості» життя.

Творчість Кайзера займає особливе місце в експресіонізмі – його драматургія належить до цього напряму і водночас «іронічно дистанційована» від нього. Стил Кайзера підкреслено індивідуальний. Кайзер прагне звільнити світ п'єси від прикмет об'єктивної реальності і розкрити світ підсвідомості. Письменник створює маніфест у стилі Ніцше «Нова людина, або Поезія і енергія» (1922), в якому викладає свою пацифістсько-гуманістичну програму про оновлення людини і спокутування душі. П'єси Кайзера – це п'єси ідей. Одна з найкращих п'єс Кайзера «Громадяни Кале» написана 1913 і поставлена у Франкфурті 1917 року. У творі прославляється пацифістська самопожертва героя на благо суспільства і народження «нової людини».

Драматична трилогія «Кораль» (1917), «Газ I» (1918) і «Газ II» (1920) також зображує відродження людини і одночасно створює жахливий портрет людини індустріальної доби, дегуманізуючий вплив на неї технічного прогресу. У цих трьох п'єсах розповідається про сім'ю мільйонера-промисловця.

У п'єсі «Кораль» головного героя п'єси Мільйонера і його Сина багатство починає обтяжувати. Гроші не можуть відсторонити людину від жахів життя, як і від мук совісті. Благочинність також не в силах щось змінити. Переконавшись у нелюдських умовах праці робітників,

Син мільйонера добровільно відмовляється від грошей. Вбивши свого двійника-секретаря і забравши амулет, що його відрізняє – кораль, Мільйонер визнає тим самим безцільність свого життя, його шлях від злиднів до багатства.

Однак до часу створення наступних частин трилогії «Газ I» (1918) і «Газ II» (1920) Кайзер зрозумів, що душевний порив одинаків не в змозі вплинути на хід речей у світі. Прозріння героїв, Сина, а потім і Онука мільйонера, їх злиття з народом досягнуто, однак гармонії немає. Робітники, яких Син перетворив на рівноправних пайщиків виробництва, не хочуть припинити виробництво отруйного газу, що вже колись призвело до трагічного вибуху. Власна користь для них важливіша, ніж запобігання війні. «Газ II» найточніше відтворює післявоєнний настрій. Прийшов судний день. У цьому найпесимістичнішому творі автор втілює власне переконання в тому, що цивілізація врешті сама себе знищить.

П'єси **Ернста Толлера** (1893–1939), як і твори Кайзера, натхнені політичними подіями, були такими ж похмурими й песимістичними. Е. Толлер – поет, драматург, революціонер, антифашист, глава Баварської Радянської Республіки. Вже перша його п'єса «*Перетворення*» (1919) – характерний варіант драми експресіонізму. У ній на сцені рухалися привиди, напівживі, напівскелети. У госпіталі привиди серед гниючих тіл вишиковувалися для того, щоб отримати свідоцтво про повну придатність для фронту. Десь на нейтральній смузі біля покинутих окопів підіймалися з землі мерці. Вороги і союзники, офіцери і рядові – усі мерці були однаковими, їх не відрізнити.

У п'єсі Толлера «*Людина-маса*» (1921) герої – Жінка і Безіменний – представники різних позицій стосовно проблеми шляхів і засобів революції. Жінка проти права революції посилати на смерть чи карати будь-кого, Безіменний – за «кривавий бій!», війну. Героїня гине у в'язниці, вона відмовляється жертвувати життям сторожа і втікати, щоб знов очолити маси.

У п'єсах 1920-х років Толлер більш конкретний. Герою п'єси «*Гоп-ля, ми живемо!*» (1927) революціонеру Томасу, який повернувся до життя після психічного розладу, дійсність часів Веймарської республіки здається абсурдом. Дія починається у 1919 році у в'язниці, де страти чекають революціонери. У фіналі п'єси, в 1927 році, у демократичній державі Томас знов у тій самій камері, адже всі спроби пробудити людей виявилися марними. У відчаї герой закінчує життя самогубством.

Сценічна дія у «Гоп-ля, ми живемо!» за задумом автора повинна монтуватися з кадрами кінохроніки, яка відтворює події 1919 і 1927 років. У п'єсі відчувається вплив режисера Ервіна Піскатора, у виставах якого хронікальний фільм проектується паралельно зі сценічною дією. «Гоп-ля, ми живемо!» – це передчуття фашистського безумства, яке приведе Німеччину до світової катастрофи.

У 1930 році Толлер створює документальну драму «Гаси котли!» про один з епізодів напередодні революції 1918 року. Наступні твори Толлера за манерою були далекі від стилістики експресіонізму.

*Експресіонізм вплинув на розвиток драми і театру моральним пафосом, домінуванням концептуальності над життєвим матеріалом, яка передбачає нову умовність у театрі.*

Реакцією на абстрактність експресіонізму є посилена увага до конкретики. Характерним жанром стає *документальна драма*, в якій драматург – це репортер. Порівняно з її новим варіантом – *політичним документальним театром П. Вайса, Р. Хоххута, Г. Кінхардта* 60-х років ХХ ст., документи набагато менше підлягали авторській інтерпретації. Головним методом побудови цілого був *монтаж*. Точність – художній принцип документальної драми, проте точність не гарантувала глибокого осягнення дійсності. Іноді п'єса ставала фіксацією прикмет часу в калейдоскопі життя (стиль так званої «нової діловитості»). Увагою в п'єсах користувалися досягнення промисловості та техніки, сама людини була оцінена як точно працююча машина. Характерною рисою такої драматургії було прагнення подивитися на життя із зовнішнього боку, не аналізуючи причини, умови, історичне тло.

### **«Епічна драма».**

*Драматургія Бертольда Брехта. Б. Брехт* (1898–1956) увійшов до історії німецького і світового театру як драматург-новатор, теоретик, актор, режисер, громадський діяч. Брехт народився в невеликому баварському містечку Аусбурзі в родині директора фабрики. Закінчив місцеву гімназію. Літературний талант Брехта проявився дуже рано – 1914 року він надрукував свій вірш. У 1918 році написав перші п'єси – «*Барабани в ночі*», «*Хащі міст*» [35; 71; 130].

Брехт був сміливим новатором у галузі драматургії. Свої погляди на театральне мистецтво він виклав у численних статтях і трактатах: «Про оперу» (1930), «Короткий опис нової техніки акторського мистецтва» (1940), «Маленький Органон» (1948) та інших. Брехт створив теорію «епічного театру», яка стала результатом його естетичних пошуків і художньої практики.

Драматург розрізняв два види театру: драматичний (аристотелівський) та епічний. Він підкреслював свою приналежність до другого. Письменника не задовольняли традиційні принципи античної трагедії, висунуті Аристотелем. Він називав аристотелівський театр фаталістичним, оскільки драматурги висвітлювали нездоланну владу обставин над людиною. Брехт прагнув до іншого театру – дієвого, активного. Письменник вважав, що людина завжди зберігає здатність до вільного і відповідального вибору.

В «епічному театрі» Брехта змінюється художня організація п'єс. Фабула, історія дійових осіб перериваються авторськими коментарями, ліричними відступами, *зонгами* (піснями) тощо. Драматург намагається позбавити п'єси неперервного розвитку подій. Автор вдається до міфу, символу, до жанру притчі або п'єси-параболи, бо ці форми давали змогу «зазирнути в глибинну сутність речей».

Новаторство письменника виявляється і в тому, що він зумів поєднати традиційні прийоми розкриття естетичного змісту (характери, конфлікти, фабулу) з відокремленим рефлексуючим началом. Прийом «відчуження» у Брехта – принцип філософського пізнання світу, метою якого є «викликати у глядачів аналітичне, критичне ставлення до зображених подій». Він вважав, що драматургія і театр покликані впливати, передусім, не на почуття, а на інтелект людини («глядач повинен не співпереживати, а сперечатися»), що найважливішим у п'єсі є не змальовані події, а висновки та узагальнення, які впливають з них.

Епічна драматургія Брехта, що народилася в епоху соціальних потрясінь і революцій, вимагала осмислення долі не окремих, хай і трагічно великих одинаків (Король Лір, Гамлет), а людські долі в ХХ ст. Саме тому предметом драматичного конфлікту у Брехта стає не зіткнення окремих індивідуалів, а *боротьба ідеологій*, різних соціальних систем, класів. Саме через це драма почала оповідати про біржу, інфляцію, кризи і війни.

Найрішучішим чином в епічному театрі змінюється і природа емоцій. Головною для Брехта є дія на розум глядача, а не на його відчуття. Він активізує розсудливий, аналітичний початок, який сприяє зростанню самосвідомості людини, що сприймає акт (дія) мистецтва.

У брехтівській епічній драмі важливою є не дія, а розповідь: прокидається інтерес не до розв'язки, а до ходу подій, що зображуються; кожна сцена в п'єсах Брехта є в сюжетно-композиційному відношенні завершене ціле. Наприклад, драма «*Страх і убогість у третій імперії*», п'єса складається з 24 сцен, композиційно і змістовно завершених. Брехт у цій п'єсі розповідає то про долю осіб неарійського

походження в Германії часів Гітлера («Дружина – Єврейка»), то про розпад сімейних уз і відносин, то про продажність німецького правосуддя («Правосуддя»), то про систему шпигунства і зради, що набули широкого поширення в роки фашистської диктатури («Крейдяний хрест»), то про брехливість тези «класового миру» в умовах фашистської диктатури («Трудова повинність») тощо. При цьому жоден з названих епізодів не продовжує попередній, але взяті разом вони складають вражаючу картину розпаду фашистської держави задовго до його фактичної загибелі. Брехт удається в даному випадку до техніки *мозаїчного панно*, де значущим є кожен штрих для виявлення суті кожного.

Епічна драма тим і відрізняється від традиційної, що через свою композиційну завершеність кожна сцена може існувати окремо, але отримати якнайповніше своє втілення можливо тільки в системі всіх передбачених драматичних сцен. Епічна драма припускає пробудження інтересу глядача не до результату дії, а до ходу її. Інтерес до розв'язки підсилює емоційне сприйняття спектаклю, тоді як інтерес до ходу дії стимулює аналітичну позицію глядача.

Театр Брехта – це, насамперед, «театр, що змінює світ». У цьому суть усієї його революційної естетики. «Критикувати плін ріки, – писав Брехт, – значить виправити цей плін, поліпшити його. Критика суспільства – це революція...». Буржуазний глядач, який аплодує протягом усього вечора, тільки в останній момент розуміє, що з нього зірвані всі маски, він обвинувачений у тяжких злочинах і повинен тримати за них відповідь [131].

Наприклад, знаменита «Трьохгрошова опера». Протягом десятиліть вона не сходить зі сцени. «Романтичний» світ гангстерів – це цікаво і пікантно: таємне весілля ватажка банди, арешт у публічному будинку, бійка суперниць біля клітки присудженого до смерті. Нарешті – на сцені саме життя. Але дивна справа, чому ці гангстери так буденно діловиті? Вони поведуться зовсім як солідні буржуа. І тоді незадовго до фіналу виникає невблаганна логіка складеного Брехтом соціального рівняння: «Якщо гангстери – буржуа, отже, буржуа – гангстери». І непорушний висновок: якщо в суспільстві узяли верх бандити, його потрібно переробити.

«Добра людина із Сезуана» – п'єса-притча про те, як боги знайшли в місті одну добру людину – повію Шен Ті, і як ця добра душа, для того щоб не загинути від своєї доброти, змушена була постійно перетворюватися у свою протилежність, у вигаданого нею з метою самозахисту злого кузена Шуї Та, що зрештою ледве не згубило її душу. Яким є

світ, де кожен добрий вчинок обертається для людини нещастям, світ, у якому найблагородніший прояв людської душі «доброта» виявляється небезпечною, шкідливою, непотрібною, протипоказаною всьому укладу життя? Якщо це так, а це так, то до біса такий уклад!

І ще одна філософська притча – «*Кавказьке крейдове коло*». Що може бути природнішим, ніж врятувати дитину, кинуту на дорозі серед пожарищ війни? Однак цього довго не розуміє чуйна селянська дівчина Груше, тому що все природне протиприродно у світі, у якому вона живе. Що може бути природнішим, ніж віддати їй дитину, яку вона все ж таки рятує і проносить через усі смути й іспити воєнного часу? Але якби не мудре рішення судді Аздака, бідняка-самородка з народу, випадково, на потіху латників, що став на годину вершителем долі, вона втратила б врятовану нею дитину назавжди. І знову той самий висновок: світ, у якому все неприродно, повинний бути перероблений.

Однак Брехт добре розуміє, що перебудова звичної системи життя, лікування соціальних хвороб – зовсім не проста операція. І як ні парадоксально, найбільші труднощі складає позиція самих жертв цього світу, на голови яких обрушуються катастрофи: війна, нацизм, голод і убогість. Глибоко страждаючи в душі за маленьку людину, що стала жертвою «кривавої плутанини», Брехт разом з тим пред'являє їй неабиякий рахунок. Занадто часто від страху за своє життя і за своє копійчане благополуччя ця маленька людина погоджується миритися з мерзенністю життя, занадто часто людина перетворюється в істоту, яка не вміє говорити «ні!».

Уже у своїй ранній п'єсі «*Що той солдат, що цей*» Брехт показав, до чого призводить згубна відсутність опору, ця небезпечна поступливість. Невміння вчасно сказати «ні» – джерело великих злочинів. Мільйони німців, спокушені обіцянкою реваншистського «раю», не зуміли вчасно сказати «ні» Гітлерові, і якою трагічною ціною заплатило людство за цю непрощену пасивність!

Театр Брехта навчає важкому «мистецтву жити». Жити, ніколи не вступаючи в угоду зі своєю совістю, не скоряючись злу, не зваблюючи доводами «ганебної розсудливості». Театр Брехта – це безпристрасний суд совісті, це вирок усілякої духовної капітуляції, незалежно від того, чи капітулює великий Галілей чи неосвічена маркітантка Кураж.

Класична драма Брехта «*Матінка Кураж та її діти*» малює трагічні плоди капітуляції людини перед злом світу. «Краще промовчати» – от зрадницька суть обивательського здорового глузду, яким живе

Кураж, виправдуючи своє «співробітництво» з війною, оскільки вона її годує. Кураж любить своїх дітей, вона хоче вберегти їх від війни. Але в той момент, коли вона перевіряє, чи не підсунули їй солдати фальшиву монету, вербувальник веде на війну її першого сина. Занадто довго вона торгується за життя свого другого сина й втрачає і його. Навіть коли гине її улюблениця, німа Катрин, вона знову впрягається у свій візок і, так нічого й не зрозумівши, знову шкутильгає за війною. Це приголомшуюче, страшне нерозуміння матінкою Кураж причин її трагедії могло здатися неймовірним і надмірним.

Звичні естетичні рішення підказували необхідність бунту матері проти війни, що відняла в неї всіх її дітей. Але Брехт – жорстокий художник, далекий усякої патетики і сентиментальності: «Не важливо, прозріє матінка Кураж чи ні, важливо, щоб прозрів глядач». Для Брехта театр не існував поза думкою, що спонукує до рішучих дій. Як змусити людей активно мислити? Треба змусити людську думку знайти щось у край несподіване, «відчужене» від того, до чого людина звикла і чого вона чекає. Так, брехтівський прийом відчуження змушує людину дивитися в корінь речей і, дійшовши істини, повставати проти зла.

У багатьох глядачів спочатку виникала думка, що Брехт робить логічну помилку: щойно була картина, де Кураж проклінала війну, а в наступній сцені вона знову її захищає, немовби цього прокльону не було! Чи не природніше було би вести героїню хляхом її нещастя до фінального, очищаючого прокляття? Саме цього вимагала би в даному випадку класична аристотелівська поетика театру. Але Брехт не дарма називав свій театр «антиаристотелівським».

У цьому ж суть і брехтівського «Галілея». Ми звикли до хрестоматійного «а все ж таки вона крутиться». І раптом виникає Галілей без своєї знаменитої фрази. У чому ж справа? Виявляється, Галілей зовсім не символ гордого стоїцизму. Він відрікається від істини, він капітулює! Але чому? Він занадто закоханий у радість життя, у плоть? Може, в цьому причина? А може, у чомусь іншому? А чи міг так вчинити, скажімо, я сам? І це спонукає людину думати самостійно [131].

«Епічна драма», теорія «епічного театру» Б. Брехта – художній переворот в історії світового театру, найяскравіший приклад театральної системи, в основі якої метод моделювання дійсності.

#### **«Документальна драма».**

У другій половині ХХ ст. в Німеччині (ФРН) з'являється так звана «документальна драма» [15], вірніше її новий варіант – політичний документальний театр. Згадаємо, ми вже вели розмову про цей жанр, який в 1920–1930-і роки затвердив себе в Німеччині.



Нова «документальна драма» прагнула осмислити недалеке минуле країни, проаналізувати коріння фашизму, умови виникнення психології конформізму та філософії людиноненависництва. На документальному матеріалі були написані п'єси «Намісник» Рольфа Хоххута (у ній показано, як фашисти проводили акції з ліквідації євреїв), «Справа Роберта Оппенгеймера» Хайнера Кіппхардта (драма є обробкою матеріалів допитів знаменитого американського фізика, діяльність якого пов'язана з розробкою атомної бомби), «Толлер» Танкреда Дорста (п'єса присвячена драматургові-експресіоністу Ернсту Толлеру, який 1918 року очолював Центральну раду баварських робітників). Найвизначнішим представником німецького документального театру був Петер Вайс, автор п'єс «Марат-Сад», «Дізнання», «Гельдерлін».

**Петер Вайс** (1916–1984), німецький письменник. П'єси П. Вайса створені на основі *документальних драм* Р. Хоххута і Х. Кіппхардта [15]. У 1934 році його родина емігрувала з Німеччини, а з 1939 живе в Швеції. Був художником і кінорежисером. Літературну діяльність почав «мікророманом» «Тінь тіла кучера» (1960). У романах «Прощання з батьками» (1961), «Точка втечі» (1962), «Розмова трьох, що йдуть» (1963) описані негаразди життя емігрантів.

1965 року Петер Вайс звертається до драматургічної творчості й створює п'єсу-ораторію «Дізнання». Цей твір присвячений в'язням і жертвам Освенцима. Драматург ставить питання про жорстокість катів і пасивність жертв, про можливість опору. П'єса створена на основі справжніх документів; жанр ораторії та ритмізована проза, якою вона написана, повідомляють, що відбувається особливий драматизм і масштабність. Вайс вважав, що краще виконання «Дізнання», якщо актори не будуть нічого грати, а лише розкажуть про те, що трапилося. Таким чином, у «Дізнанні», на думку автора, повинні з'єднатися принципи документалізму і прийоми епічного театру. Після постановки «Дізнання» реваншистський і неонацистський друк обрушився на автора. Вайс відповів, що письменник не має права бути нейтральним, особливо якщо він пише німецькою мовою, і підкреслив, що прагнув перетворити «Дізнання» в суд над фашизмом.

У жанрі документальної драми Вайс створив також «Пісню про лузітанське лялоло» (1967) – про фашизм у Португалії і «В'єтнамську дискусію» (1968) – про нелюдську політику США по відношенню до в'єтнамського народу. У 1964 році з'явилася драма П. Вайса «Переслідування і вбивство Жана Поля Марата, розігране мешканцями безумного будинку в Шарантоні під керівництвом маркіза де Сада» –

одна з найпопулярніших на Заході п'єс (відома більше під назвою «*Марат-Сад*»). У цій п'єсі пацієнти лікарні для душевнохворих розігрують історію вбивства Марата, видатного діяча французької революції 1789–1794 років. Йдеться про насильство, про створення держави в результаті перемоги революції, про терор і анархізм. Розігруючи епізоди з життя Марата, пацієнти клініки обговорюють їх зміст. Антагоністом Марата виступає маркіз де Сад.

До певного висновку Вайс у цій п'єсі так і не приходять. Насильство і жорстокість, проявлені в революції, розуміються ним з анархічних позицій. У цьому пункті драматург повторює експресіоністів, для яких проблеми революційного терору теж були нерозв'язними. П'єса і за своєю стилістикою нагадує експресіоністську драму. Творчість П. Вайса посилила інтерес до документальної драми, до естетики експресіоністської драматургії.

На початку 1970-х років у Німеччині з'являється «постдокументальна драма», її тематика – сучасність, доля «маленьких людей».

### **7.1.2. Іспанія: поетичний театр драматурга Ф. Г. Лорки**

**Федеріко Гарсія Лорка** (1898–1936) — іспанський поет, драматург, літературознавець, музикант, засновник пересувного театру «Ла-Баррака» [15; 35]. Він народився у селищі Фуентевакерос поблизу Гранади, займався в Гранадському університеті. У 1919 році переїхав до Студентської Резиденції в Мадриді, де у 20-і роки ХХ ст. тут навчалися Луїс Бунюель, Сальвадор Далі, формувалася свідомість багатьох діячів іспанського мистецтва. У 1921 році вийшла перша поетична збірка молодого Лорки.

1931 року Іспанія проголошена республікою – в країні починається революція. З 1933 по 1935 роки влада знаходиться в правих партій. Для боротьби з реакційними силами формується Народний фронт, який перемагає у 1936 році. Лорка входить до Спілки антифашистської інтелігенції. 18 липня 1936 року в Іспанії спалахнув фашистський заколот і розпочалася громадянська війна. Лорка сміливо виступав з антифашистською пропагандою, за що був заарештований і 19 серпня 1936 розстріляний. Ім'я поета в Іспанії стало символом любові до батьківщини, до людини, його поезія вважається найвищим виявом гуманізму.

З дитинства Лорка проявив себе багатогранно обдарованою особистістю в поезії, драматургії, музиці, живопису. Здатність повнокровно сприймати прекрасне залишається його важливою рисою. У 1923–1925 роках він пише драму «*Мар'яна Пінеда*», в якій торжествує думка, що прагнення людини до свободи природньо.

Для Лорки в людині однаково прекрасне і фізичне, і духовне. Про прагнення поета до гармонії фізичного і духовного свідчать п'єси «*Чудова чоботарниця*» (1930) і «*Кохання дона Перлімпліна*» (1931). У своїх героях поет бачить багатство мрій, надій, фантазій, а тому виникає прагнення досягнути не тільки сутнісне, але й таємницю незвіданого у кожному з них. Риси реалізму Лорки тяжіють до узагальненої поетичної метафоричності, що найповніше розкрилася у його «селянських трагедіях» 1933–1936 роках. Вони ритмічно наближені до музичних, у них збережені фольклорні традиції. Поет відобразив притаманні фольклору уявлення про цілісність світобудови. Разом із героями на сцену вириваються сили природи. Герої Лорки набагато ширше рамок прозаїчної повсякденності. Основний конфлікт «селянських трагедій» визначений тим, що герої одночасно і вільні мешканці поетичного всесвіту, і безправні піддані «задушливого» суспільства.

Одна з найвідоміших «селянських трагедій» Лорки – «*Криваве весілля*» (1933). Тема кривавої помсти за ображену честь, улюблена в іспанському класичному театрі, в п'єсі набуває широкого соціального звучання. Своєрідність трагедії Лорки полягає, насамперед, у тім, що соціальний підтекст визначає поведження героїв лише опосередковано. Побутова історія про бідну Наречену, яка не може стати дружиною коханого Леонардо, Леонардо одружується з іншою, і вимушена йти під вінець з некоханим, поєднується з баладно-поетичним шаром. Поет виводить на сцену Місяць і Смерть, активно проявляють себе Сонце і Вода, Коні й Зірки. У кожного з персонажів можна почути мотиви припливів і відливів природних сил. Наречена збігає з-під вінця, бо гул стихії, що наближується, приглушує голос розуму.

За утікачами йде погоня, яка закінчується кривавою розправою. Мати, яка оберігає Нареченого, прискорює рокову розв'язку, бо одночасно є виконавицею законів природи, хранительницею життя і прислужницею смерті, отже підвладна неписаному соціальному правилу помсти.

Художник-гуманіст, Лорка виділяв любов як найвище і прекрасне людське почуття, у якому з найповніше виявляється людське в людині. Наслідування законів природи, на думку Лорки, – вищий моральний принцип. Однак сучасне суспільство висунуло нові критерії людських вчинків, що спотворюють природу людини, а це спричиняє трагедію.

У п'єсі «*Йерма*» (1934) Лорка говорить про устрій, який перетворює найблаготворніше у свою протилежність. Йерма (у перекладі з іспанського це слово означає «марна», а стосовно землі також і «пустище»)

вийшла заміж за заможного селянина Хуана, вийшла без любові, але мріючи про материнство. Однак дитина народжується тільки в любові, говорив Лорка в п'єсі «Коли пройде п'ять років...». А саме любові й немає! Щоправда, Йерму любить простий і веселий пастух Віктор, та і її тягне до нього, але вона не може й не хоче переступати закони честі, що вимагають від її подружньої вірності; вона відрікається від цієї любові «у гріху». У пориві розпачу героїня вбиває чоловіка.

Знову, як і в «Кривавому весіллі», під поверхнею бурхливих пристрастей у трагедії драматург виявляє соціальний фундамент; знову джерелом трагедії героїв виявляється порушення ними закону природи. Протиприродним, на думку Лорки, є вже самий шлюб, заснований не на любові, а на розрахунку, нехай навіть цей розрахунок і позбавлений користі. У цьому трагічна провина Йерми.

Свою п'єсу Лорка написав у форми давньогрецької трагедії. Із цією метою він увів хор, роль якого – давати оцінку тому, що відбувається на сцені. У п'єсі Лорки таким хором виявляються сільські пралі. Ще більш рішуче, ніж в «Кривавому весіллі», Лорка насичує «Йерму» деталями побуту, селянською психологією, стримуючи романтичний пафос протиборчих пристрастей.

У п'єсі «Дім Бернарди Альби» (1936) йдеться про втручання протиприродних законів в органічний рух народного життя. Драма написана прозою. Лорка залишається вірним принципам поетичної драми: за камерністю побуту поет зображує реальні події з документальною точністю, проступає неосяжна широчінь буття. Іспанська дійсність у Лорки – соціальний ґрунт, на якому чахнуть паростки нового життя. Проте ще з більшою силою вони намагаються піднятися. Герої Лорки йдуть від покори до бунту. Адела, молодша дочка Альби, вбиває себе, бо не може жити без коханого Пепе.

Трагедії Лорки – трагедії почуттів, неможливість жити згідно зі своєї природою. У них відображена віра поета, що вічне прагнення людини до свободи – непереможне.

### ***7.1.3. Франція: інтелектуальна драма, екзистенціальна драма, «драма абсурду»***

#### ***Інтелектуальна драма.***

**Жан Ануї.** Творчість Ж. Ануя (1910–1987) належить до напряму інтелектуальної драми [15; 35], особливо впливовому у Франції в передвоєнні й воєнні роки, а також у перше десятиліття після закінчення Другої світової війни. Його п'єси – це майже завжди зодягнені в драматичну форму лабораторні дослідження тих чи інших загально

філософських, найчастіше етичних проблем. Герої творів Ануя ведуть гострі дискусії про болючі питання суспільного життя, пов'язуючи філософський план п'єс із сучасністю.

Ануї розпочав свій творчий шлях у 1930-і роки, активно працював у період Другої світової війни і повоєнний час. Його творчість всотувала передові віяння мистецтва, досвід масової театральної культури і традиції «добре зробленої п'єси», що сприяло успіху його творів не тільки у Франції, але й в інших країнах світу. Розквіт творчості драматурга припадає на 1930–1940-і роки. Перша п'єса «Горностай» (1932) піднімала тему морального бунтарства. Схожі антибуржуазні мотиви були помітні в наступній п'єсі «Бал злодіїв» – історії кохання заміжньої дівчини і злодія, який виявився найчеснішим з усіх персонажів буржуазного світу, введених у цьому творі. Показово, що Ануї, створюючи п'єси, сповнені драматизму, у легкій, веселій комедії втілює ті самі думки і настрої. Таке жанрове поєднання буде характерним для нього в подальшому.

Одна з кращих п'єс 1930-х років – «Дикарка». У ній образом головної героїні Терези Тард драматург розпочав галерею безкомпромісних і чистих серцем героїнь, які будуть втілені у його найвідоміших творах. Моральній чистоті Терези протистояють самовпевнені родичі її коханого Флорана і власні батьки-користолюбці. Історія кохання Терези, дочки бідних музикантів, і заможного Флорана – це історія про віру в людину, про її великі внутрішні сили і можливості.

У роки війни починається новий етап у творчості Ануя. Під час фашистської окупації й оживлення реакційних сил драматург переживає зневіру в майбутнє, проте продовжує працювати для театру. Він випускає дві збірки п'єс, поєднавши в них нові та написані раніше: «Чорні п'єси» («Горностай», «Дикарка», «Евредика» та ін.), «Рожеві п'єси» («Бал злодіїв», «Леокадія», та ін.). Одночасно в 1942 році була написана і п'єса «Антігона», надрукована пізніше у збірці «Нові чорні п'єси».

Найяскравішими творами Ануя у воєнний час були «Евредика» і «Антігона». У п'єсі «Евредика» маленька провінційна актриса Евредика і безробітний скрипаль Орфей протистоять вульгарності оточуючого життя. Безкомпромісні й чисті серцем молоді герої кидають виклик безпринципному користолюбству і душевній тупості батьків. Міфологічні імена героїв говорять про неминучість трагічної розв'язки – смерть стає єдиним виходом для них. Ануї зображує героїв, які втратили сили для боротьби.

Величезний резонанс в окупованому фашистами Парижі викликала постановка п'єси *«Антигона»* (1943), в якій звучали заклики не підкорятися насильству. Для цілого покоління французів вона стала уособленням героїчного Опору. Драматург відчув сучасний зміст легенди про Антигону і актуалізував її мотиви. На перший план виходить тема взаємовідносин особистості та держави. Побудована як «драма ідей», співзвучна філософії екзистенціалістів, трагедія Ануя ставить проблему вибору. Ануї в найзагальнішому, абстрактному плані трактує питання про право людини слідувати велінням морального імперативу аж до бунту проти держави. Драматург сприймав конфлікт особистості й держави як одвічний і нерозв'язний, його позиція метафізична і саме тому суперечлива.

Романтична тема подвигу, розпочата *«Антигоною»*, буде підхоплена і розвинена відповідно до нових історичних умов у п'єсі *«Жайворонки»* (1953). *«Жайворонки»* – вершина драматургії Ануя. Взнявши національно-історичний матеріал, він будує п'єсу у формі суду над Жанною д'Арк. Мотив театральної гри стає основним конструктивним прийомом. Під час суду програються різні епізоди з життя народної героїні. Конфлікт трагедії набуває соціально-філософського звучання. Ідея високої людяності, втілена у образі Жанни, яка кидає виклик суспільству, державі, релігії, протистоїть позиції її головного антагоніста Інквізитора. Йому байдуже до долі народу і держави. Головним ворогом він оголошує людину. Трагедія закінчується поразкою Інквізитора: Жанна переконана у своїй правоті й мужньо зустрічає смерть.

У складній атмосфері післявоєнної Франції ідейні орієнтири Ануя поступово зміщуються вправо, у його драматургії наростають мотиви розчарування і скептицизму. При всьому протиріччі пріоритетів цих років Ануї зберігає вірність гуманістичному спрямуванню. Будучи відомим автором, він багато пише для театру і друкує нові збірки: *«Блискучі п'єси»* (1951), *«Колючі п'єси»* (1951), *«Костюмні п'єси»* (1962).

Драматургія Ж. Ануя стала важливою складовою французького театру і завжди мала незмінний успіх.

***Екзистенціальна драма*** [15].

***Жан-Поль Шарль Емар Сартр*** (1905–1980) – французький філософ, драматург, письменник. Сартр був одним із найвідоміших і найвпливовіших мислителів сучасності. У творах Сартра поєднуються літературні й філософські погляди. Він зосереджується на емоціях, уяві та природі особистості.

Для філософії екзистенціалізму, яку представляв Сартр, характерне трагічне світосприйняття, песимізм. Трагічне сприйняття світу поєднується з відповідальністю людини за все, що відбувається, і утвердженням «дії та рішучого вибору» самої людини. Сартр досліджує поведінку героїв у кризовій ситуації. Його п'єси мають характер філософських парабол (іноказання, притча морально-повчального змісту). Драматург залишає свій песимізм, закликаючи бути мужнім і зрозуміти свою моральну відповідальність, виконати свій обов'язок перед історією.

У драмі «*Мухи*» (1942) на сюжет міфу про Ореста Сартр говорив про принижену, але нескорену Францію. Орест сприймався як герой Опору, Егісф – носій ідей нацизму, Клітемнестра – ідей колабораціоністів. Орест звільнює Аргос від тирана. Проте мешканці міста звиклися із соромом і вороже сприйняли звістку про його загибель. Орест гостро відчуває свою самотність, свобода стає тяжким випробуванням. Свій подвиг він сприймає як шлях до самоствердження. Орест сповіщає про «сутінки богів», передбачаючи майбутнє визволення Франції.

Сартр не змінює філософії екзистенціалізму, він протягом творчості говорить про самотність людини у ворожому їй світі. Він захисник філософських екзистенціальних експериментів, які мають драматургічну форму. Так, у п'єсі «*За зачиненими дверима*» (1944) герої Сартра живуть в ізолюваному від світу просторі, кожен з них і кат, і жертва. Джерело зла – сама людина. Драматург адресує свою сатиру всьому людству.

Сартр – борець за мир та демократію. Коли він не розглядає театр як філософську лабораторію, він підходить до важливих проблем сучасності, створює живі людські характери, його «інтелектуальний театр» сповнюється поетичного дихання. У гостро психологічній драмі «*Затворники Альтони*» (1959) драматург попереджає про загрозу відродження фашизму.

### ***Драма абсурду.***

На початку 1950-х років у французькому театральному мистецтві заявив про себе новий напрям – драма абсурду як форма відображення жаху, породженого страхіттями світової війни, атомного апокаліпсису [15; 70]. Його засновниками стали драматурги, які жили в Парижі й писали французькою мовою – це румун Ежен Йонеско та ірландець Семюел Беккет. П'єси драматургії абсурду («антип'єси») ставилися в багатьох театрах країн Західної Європи. Позбавлені звичної логіки та здорового глузду спектаклі викликали бурхливу реакцію залу для

глядачів і преси. Думки критиків різко розійшлися: одні проголошували мистецтво абсурду відродженням і оновленням театру, інші вважали його деградацією театрального мистецтва. Слідом за Йонеско та Беккетом прийомами мистецтва абсурду стали користуватися драматурги Ж. Жене (Франція), С. Мрожек (Польща) та інші. Вони не створили художнього маніфесту абсурдистської драматургії, художньо-естетичну спорідненість їхньої творчості виявили мистецтвознавці, проаналізувавши і узагальнивши це явище.

Мистецтво абсурду – це модерністська течія, що прагне створити абсурдний світ як відображення світу реального, для цього натуралістичні копії реального життя вишиковувалися хаотично без будь-якого зв'язку. В основу драми абсурду було покладено руйнацію драматичного матеріалу. Своєрідне відношення й до художнього простору – у п'єсах немає локальної та історичної конкретності, є тимчасовий хаос. Дія значної частини п'єс театру абсурду відбуваються в невеликих приміщеннях, кімнатах, квартирах, абсолютно ізольованих від зовнішнього світу. Піддається руйнуванню часова послідовність подій. «Акомунікабельність» персонажів перетворюється на розрив художніх зв'язків у драматичному матеріалі (Ю. Борев).

Драма абсурду використовує різноманітні художні прийоми впливу на реципієнта, серед них – розщеплення особистості на кілька осіб, відображення сновидінь, використання гіперболи, метафори, гротеску, фантастики, божевільних ідей.

**Ежен Йонеско** (1909–1994) – визнаний метр французької літератури, один із засновників драми абсурду, письменник, в якому співвітчизники вбачають «їдкого спостерігача, безжального колекціонера людської глупоти й зразкового знавця дурнів». Стрижнем його п'єс є байдужість повсякденності й туга за сенсом буття і справжнім життям.

Перша п'єса Е. Йонеско *«Голомоза співачка»*, прем'єра якої відбулася 1950 року в паризькому «Театр де Ноктамбюль», має підзаголовок «антип'єса», адже вона руйнує канони драматургічного роду. Приводом до написання п'єси стало ознайомлення автора із самовчителем англійської мови. У беззмістовності діалогів, у банальності думок і алогічності ситуацій, описаних у підручнику, Йонеско побачив відображення абсурдності людського буття.

*«Голомоза співачка»* – п'єса камерна, як, утім, і більшість п'єс Йонеско. Головні персонажі – подружня пара Смітів і подружжя Мартінів, які навідалися в гості до Смітів. П'єса позбавлена традиційного сюжету, в ній, по суті, нічого не відбувається. Персонажі обмінюються



репліками, словами, в яких немає ні нової інформації, ні оригінальної живої думки. Діалог у п'єсі будується за принципом алогічності, руйнування причиново-наслідкових зв'язків. Динамізм п'єси полягає в тому, що в міру наближення до фіналу мова персонажів стає дедалі більше нерозбірливою, і в завершальній сцені вони кидають в обличчя один одному вже не репліки і навіть не слова, а окремі склади й звуки. Автоматизм мови – головна тема «Голомозої співачки». П'єса Йонеско вчить нонконформізму, розвінчує дрібного буржуа як тотального конформіста.

У широко відомій п'єсі Е. Йонеско «Носороги» показана дивна історія перетворення людей на носорогів. Написана 1959 року, вона відобразила суттєві особливості розвитку людського суспільства (поза межами часу і простору). Справді, у «Носорогах» розігрується драма самотності особистості, індивідуальної свідомості у зіткненні із суспільним механізмом. Йонеско стверджує, що ідея має ціну і сенс, доки вона не полонила свідомість багатьох, бо тоді вона стає ідеологією. А це вже небезпечно. «Тоталітаризм свідомості», нівелювання особистості веде до вживання одних лише мовних кліше і, зазвичай, до втрати людського обличчя, до перетворення на потворних носорогів.

Художні засоби впливу драматурга – ефект шоку, несподіванки, парадоксальність – вимагають від глядачів певної підготовки для розуміння його метафоричної системи, специфічної художньої мови. Але драматург переконаний: «Якщо мої п'єси оцінює меншість, – це означає, що вони вдалі, бо істина належить меншості».

У популярній п'єсі **Семюеля Беккета** (1906–1989) «Чекаючи на Годо» (написана 1949, поставлена 1953) змальовано життя, позбавлене будь-якого змісту, життя, в якому час зупинився: «Ніщо не відбувається, ніхто не приходить, ніхто не йде геть». Ця фраза одного з персонажів стала візитівкою драми абсурду. У п'єсі немає сценічної дії, відсутні події, а є лише ситуація чекання. Абсурд стає не тільки змістом, але і художньою формою вистави. Персонажі не чують один одного. Тут панує ідея людської екзистенції (існування) в абсурдному, хаотичному, дисгармонійному світі. Деякі дослідники вважають, що ця п'єса – алегоричний відгук на події війни, певною мірою, це досвід руху Опору, у якому Бекет брав участь.

Згодом були п'єси «Ендшпіль», «О, щасливі дні», «Не я», «Качі-кач» та інші, в яких розробляється естетика, започаткована п'єсою «Чекаючи на Годо».

Одним із шедеврів драматургії абсурду стала п'єса «*О, щасливі дні*» (1961). Дія цієї п'єси відбувається в абсолютно порожньому просторі. Героїня Вінні буквально прикована до одної точки на цьому відкритому просторі порожньої сцени. У першому акті вона до пояса засипана піском, у другому видно лише її голову. Критики писали про Вінні: «зрізане створіння», «основа образу – реалізована метафора. Точка, до якої прив'язана героїня – це могила, смерть, яку кожен від народження носить у собі, не помічаючи до пори її присутності. Вінні наполовину поглинута своєю могилою. Вона весь час щось робить: риється в сумочці, озирається по сторонах, але її свобода – це лише видимість, ілюзія. У другому акті Вінні може тільки говорити. Духовна сліпота героїні визначає комічно загострений малюнок образу і ситуації в цілому, але гротеск поєднаний із трагізмом. Вінні не усвідомлює того, що відбувається, а це робить її кумедною і жалюгідною, проте саме це дозволяє їй продовжувати жити попри очевидність смерті» [144].

До репертуару майстрів сцени різних країн увійшла ще одна знаменита «чорна п'єса» Беккета «*Остання стрічка Креппа*» (1959). Це спогади і роздуми літньої людини, аналіз минулих помилок, це відчайдушна спроба учепитися за життя, що минає, розуміючи, що кінець неминучий. Головний і єдиний герой п'єси, самотній Крепп, здійснює ретроспективну подорож у минуле, прослуховуючи записи власного голосу, зроблені багато років тому. Останні слова стрічки: «... я нічого більше не хотів би». Закінчується стрічка – закінчується життя.

Незважаючи на песимістичну складову у творчості, С. Беккет отримує Нобелівську премію за «новаторські твори у прозі та драматургії, в яких трагізм сучасної людини стає її тріумфом». В останні роки до теми неможливості творчості, яка займала Бекета протягом десятиліть, додалося тяжке відчуття, що він вже написав абсолютно все, що вважав за потрібне, і лише доживає життя.

**Жан Жене** (1910–1986) – французький письменник, поет і драматург [32]. Його біографія – це історія сироти, якого в дитинстві несправедливо звинуватили в злочині, назвали злодієм, ображений на світ, ним він і став. «Я рішуче заперечував світ, який заперечував мене», – згадував письменник.

Волоцюга, дрібний злочинець, дезертир на початку свого життя, він відбував покарання в колоніях, в'язницях різних країнах, пізніше взявся за письменство й здобув світову славу своїми романами та п'єсами. Головними героями його творів були вбивці, повії, контрабандисти та інші мешканці соціального дна.

Свою літературну творчість Жене починає в 1940-х роках. Його перші твори зачіпали такі делікатні теми, як гомосексуальність і злочинність. Творам Жене, серед яких «Служниці» (1946), «Негри» (1959), «Ширми» (1966), притаманна складна форма, видовищність [15]. Навіть звертаючись до актуальних тем соціальної нерівності, расових протиріч, класової боротьби, Жене прагне перетворити свої п'єси у фантазмагорії, поетизує насилля, прагне викликати в глядача стан трансу, емоційного потрясіння, відволікти від сучасних проблем.

Одна з найвідоміших п'єс Ж. Жене «Служниці» – не банальна кримінальна історія двох сестер-служниць, що задумали отруїти свою хазяйку Мадам. Це, зазначає критика, піднесена п'єса про трагізм буття, про зіткнення мрії та реальності. Чуттєвий надрив, закутки підсвідомості, внутрішнє бачення, сліпуча відвертість і особистісна приреченість притаманні автору. П'єса переповнена підсвідомими бажаннями; вона про тихе божевілля двох служниць, що духовно задихаються, про смерть як звільнення або вбивство як життєву потребу, про тісне людське плетиво ненависті й потреби, любові та огиди, обоження та взаємоприреченості.

Дві служниці розігрують ритуал панування, приниження й бунт щоразу, коли відсутня їхня справжня хазяйка. Рухомі сумішшю ненависті та любові, яку вони відчують до своєї роботодавці, покоївки видають її коханця-правопорушника поліції. Його відпускають, і через страх бути викритими і ревності вони вирішують отруїти хазяйку. Їм це не вдається, і покоївки повертаються до своєї гри, що вона цього разу досягає свого належного завершення – одна з них (та, що грає господиню) просить приготувати чай і випиває його разом з отрутою. Ми опиняємось у фантазії викинутих із суспільства, що вчиняють марну спробу увійти до світу прийнятих і визнаних. Щоправда, це «повстання» служниць проти своїх господарів не є соціальною революцією, воно виражається не в акті протесту чи опору, а в ритуалі.

Тема повстання знаходить своє продовження в «Неграх»; однак вона подається в термінах расової дискримінації. Цю «клоунаду», як її назвав сам Жене, мають грати тільки чорношкірі актори. Група акторів у підкреслено гротескних білих масках представляють ієрархію колоніального світу: королева, губернатор, суддя, місіонер – це Білі, що сидять у своєрідній президії в глибині сцени та є віддзеркаленням публіки в залі. Решта акторів розігрує для всієї публіки свої фантазії помсти за расове приниження... Під кінець п'єси Білі підводяться зі своїх місць, але їм не дають піти – їх по-звірячому б'ють, калічать і вбивають Чорні, один з яких пояснює глядачам: «Ми є тими, ким вони хотіли, аби ми були. Ми будемо ними до самого кінця, ми доведемо це до абсурду».

У «Ширмах» автор знову на боці ізгоїв і жертв сучасного світу, що вони протистоять можновладцям (цього разу в контексті війни в Алжирі). Відвертий еротизм, політичний підтекст викликали побоювання національного скандалу, проте відбулось протилежне – вистава 1966 року мала великий успіх, ствердила тріумф сили знедолених.

Широкий міжнародний резонанс викликала вистава «Служниці» 1990-х років у постановці відомого режисера Р. Віктюка, ставши знаковою постановкою його естетського театру.

Тема абсурдності людського життя є провідною й у творчості одного з найпопулярніших європейських драматургів другої половини ХХ століття – поляка **Славомира Мрожека** (1930–1913), якого по праву вважають «громадянином світу».

Мрожек народився в родині листоноші в Боженчині, біля Кракова, після навчання у краківській гімназії вступив до інституту, але його так не закінчив. Літературну діяльність розпочав у газеті «Дзеннік польськи», де спочатку працював кур'єром, пізніше були надруковані збірка творів, опублікованих у періодиці, повість «Маленьке літо». 1956 року Мрожек уперше опинився за кордоном – в СРСР, відвідав Україну.

Наприкінці 1950-х років письменник залишив журналістику, звернувшись до драматургії. У 1958 році у Варшаві відбулась прем'єра його першої п'єси «Поліція». 1964 рік став переломним у кар'єрі Мрожека, оскільки у цьому році вийшла його п'єса «Танго», яка принесла автору світову славу.

У 1968 році Славомир Мрожек відкрито виступив з критикою введення радянських військ до Чехословаччини – збройного придушення Радянським Союзом «Празької весни». Після цього комуністичною цензурою заборонені публікації його творів. Мрожек змушений емігрувати з країни, спершу живе в Парижі, потім у США, Німеччині, Італії та Мексиці.

У 1996 році Мрожек повернувся до Польщі. Письменник переніс інсульт і в 2008 році знову емігрував до Швейцарії та Франції, але цього разу не з політичних причин, а за станом здоров'я, оселився в Ніцці, де 15 серпня 2013 року драматург і помер.

Його драми абсурду «У відкритому морі», «Стриптиз», «Індик», «Смерть поручика», «Чарівна ніч» та інші широко представлені в репертуарі багатьох театрів різних країн. За визнанням польської критики, виставами-подіями стали постановка п'єси «Танго» (1964), здійснена в 1965 році у варшавському «Сучасному» театрі, і «Емігранти» (1973).

«Танго» – п'єса, надзвичайно характерна для творчості Мрожека. У трагікомічних, гротескно загострених ситуаціях в ній показано, до чого веде нігілістична відмова від соціально зобов'язуючих морально-етичних норм. Інтелектуали, які сповідують анархічний бунт проти «умовностей», виявляються в ході подій під владою убогого духом войовничого міщанина, він підпорядковує їх своєю грубою, деспотичною владою. Побудова дії в «Танго» може служити дієвим підтвердженням висновку одного з польських критиків про те, що Мрожек «оголює абсурд у формах суспільного життя, коли вони виявляються відчуженими, коли вони стають самоціллю, але він оголює його за посередництвом логіки міркування, а не через її руйнування».

У п'єсі «Емігранти» західні критики побачили синтез похмурого натуралізму в стилі «На дні» М. Горького і ремінісценції (*використання мотивів раніше відомих творів на таку саме тему*) театру абсурду, передусім «Чекаючи на Годо» Беккета. Проте, безперечно, це один з найвизначніших творів С. Мрожека після «Танго» і один з важливих у польській драматургії нового часу.

«Емігранти» – трагікомедія (нагадаємо, що *трагікомедія* – вид драматичних творів, які мають ознаку як трагедії, так і комедії) була написана видатним майстром польської драматургії, коли ідеологічне протистояння двох систем, соціалістичної і капіталістичної, було дуже гострим, коли міць Радянського Союзу, країн-учасників Варшавського договору ні в кого не викликала сумнівів.

Позиція автора «Емігрантів» виражена у творі чітко і ясно: «Людина повинна бути вільною! Авторитарна система спотворює особистість, породжує суспільство, створене з рабів». У 1970–1980-і роки проблематика трагікомедії була найактуальнішою. Зрозуміло, що сьогодні ідейні конфлікти, відображені у п'єсі, сприймаються через призму нашого часу. Однак глибока людяність її, гумор, ніжність автора до персонажів роблять «Емігрантів» твором на всі часи. У героях Мрожека, як писав один з критиків, «ми незмінно впізнаємо самих себе і саме тому сміємося і плачемо з ними, впадаємо у відчай для того, щоб сподіватися на краще» [133]. Із таким твердженням неможливо не погодитися, адже драматургія С. Мрожека знаходить гарячий відгук у колах найрізноманітніших глядачів світу, «бо він – для всіх!». Польський драматург Славомір Мрожек закінчив свій шлях загально-визнаним класиком.

#### **7.1.4. Англія: драматургія «сердитих молодих людей», послідовники «сердитих» – пошук індивідуального стилю**

##### **Драматургія «сердитих молодих людей».**

У середині ХХ ст. виникає новий літературний напрям «сердиті молоді люди», або англійська «драма нової хвилі» [15]. «Сердиті молоді люди» – назва групи англійських письменників, які виступили в 1950-ті роки. Вони ввели в літературу тип молодого людини, що пробилася «нагору», зіткнулася з ворожим середовищем і зазнала розчарування через своє банальне життя. Одна з головних тем «сердитих молодих людей» – нонконформізм.

Спільним для романів і драм «сердитих молодих людей» є місце дії – англійська провінція. Об'єднує «сердитих» письменників їхній герой, що став новим літературним типом. Це молода людина, зазвичай, плебей, яка здобула освіту і «пробилася» до нового середовища, ворожого для неї. Герой «сердитих» розчарований своїм сірим буденним життям, незадоволений своєю роботою, «повстає» проти суспільства, в якому йому не знаходиться місця. Проте нонконформістський бунт «сердитого» героя нерідко завершується конформізмом, сімейним і суспільним благополуччям, життєвими компромісами, примиренням із соціумом, проти якого повставав.

**Джон Осборн** (1929–1994) – англійський драматург, сценарист, актор, один із лідерів літературного руху «сердиті молоді люди». Популярність Осборну принесла п'єса «*Озирнись у гніві*» (1956), яка викликала найсильніший суспільний резонанс і «назавжди змінила обличчя британського театру». Дж. Осборн у своїй драмі «*Озирнись у гніві*» у сценічній формі відобразив інтереси майже семи мільйонів молодих англійців у віці від двадцяти до тридцяти років, стосунки героя і суспільства, психологію повоєнної молоді.

Осборн створює образ нового героя Джиммі Портера, котрий відкрито критикував суспільство й емоційно виливав свій гнів на великі та малі проблеми. П'єса відкрила нову сторінку в історії англійського театру під назвою «*драма нової хвилі*».

Філософія Портера позначена явним впливом філософії екзистенціалізму, філософії аутсайдера, особистості, що поставила себе поза суспільством. Люто нападаючи на мораль, заперечуючи релігію, традицію, кастову систему (Портер ненавидить родичів своєї дружини, вихідців із верхівки середнього класу), затаврувавши все ненависним словом «фальш», Портер засліплений гнівом.

1960-і роки принесли драматургу багато удач: «Непідсудна справа» (1965), як вважають багато критиків, найкращий його твір; «Патріот» (1966), «Час – сьогодні», «Готель в Амстердамі» (обидві – 1968). Однак ці п'єси відзначені наростаючим відчуттям безплідності мрій, безглуздості усіляких зусиль. Відчуженість героїв Осборна від суспільства призводить до трагічного результату: товариство «поглинало» їх, підпорядковувало собі та, в кінцевому підсумку, ламало. Сил і бажання на бунт ставало все менше. Почуття відчуженості опановувало його персонажами, з особливою силою позначившись у драмі з промовистою назвою «Подивися, як все руйнується» (1975). Під кінець життя Осборн відійшов від театру.

Літературна течія «сердиті молоді люди», або англійська «драма нової хвилі» об'єднала таких драматургів, як Шейла Ділені («Смак меду»), Брендан Бієна («Смертник», «Заручник»), Арнольд Уескер («Кухня»), Джон Арден («Живіть як свині»).

#### **Послідовники «сердитих» – пошук індивідуального стилю.**

Під впливом естетики англійської «драми нової хвилі» розпочинають свій творчий шлях низка драматургів, зокрема *Гарольд Пінтер*, творчість якого з часом увійде до світової літератури. Знайдений ним власний стиль збагатить англійську драматургію.

*Гарольд Пінтер* (1930–2008) є автором 29 п'єс [100]. Почавши, як і «сердиті молоді люди», з критики, Пінтер занурюється в крихкий внутрішній людський світ. У нього соціальні зіткнення постають на іншому рівні – інтимному, психологічному.

На Заході п'єси Гарольда Пінтера зберігають свою популярність протягом півстоліття. Вони цікаві спробами визначити причини розчарування в житті сучасного йому англійця у сьогоднішній та майбутньому. П'єси Пінтера оповідають про самотність, роз'єднаність людей, про лицемірство, про приниження особистості. Людина у Пінтера не справляється з життям.

У його п'єсах мало дійових осіб. Здебільшого, їх двоє-троє. Автор описує ту ж роз'єднаність людей, що і Беккет. Проте, на відміну від беккетівських героїв, герої Пінтера не є абстрактними, вони існують не в порожнечі, а в конкретному світі. У героїв Пінтера між собою немає нічого спільного, хоча вони можуть бути пов'язані родинними узами: батько – син або чоловік – дружина. Знову роз'єднаність. І ця роз'єднаність залишає героїв у розгубленості. Вони не тільки бідні, але ще й самотні, нікому не потрібні. І на цьому тлі роз'єднаності, якогось прихованого горя (герої самі не кажуть, що вони нещасні, тільки відчувають – щось не так) раптом з'являється агресивний герой, невідомо на що здатний. На все?

У Пінтера два типи п'єс: *п'єси-роздуми* і *п'єси, де герої діють*, тому що хтось або щось їх штовхає до дії. Вони дивні, ці пінтерівські герої. Вони не завжди можуть висловити свої думки і не завжди хочуть. Тому п'єси Пінтера цікаво грати і ставити. Він майстер недоговореного.

Пінтер шукає відповідь на головні питання, які ми ставимо перед собою: про сенс життя, про мужність мовчання і самотності, про чесність, зокрема про чесність художника. П'єси Пінтера загадкові. Вони сповнені пауз, уривчастих фраз, які немов позбавлені логіки. Але за цими нескладними фразами проступає сенс сценічної драми.

Пінтера іноді називають абсурдист, тому що його герої, як і герої театру абсурду, приховують таємницю. Але ці герої відрізняються від протагоністів п'єс Беккета і Йонеско, у них є своя біографія, минуле, сьогодення, а іноді й майбутнє. Пінтер майстер підтексту. Мистецтво слова, багата мова, паузи, які створюють атмосферу мовчання навколо героїв, – усе це охороняє їх внутрішній світ. Протагоністи, що населяли п'єси Пінтера п'ятдесят років тому, впізнавані й в нових п'єсах, їх експозиції залишаються вельми невибагливими, рушійні імпульси – колишніми.

Зазвичай, фабула п'єс Пінтера проста: обід, зустріч двох-трьох людей, сімейної пари або сімейних пар. Але під покровом щоденного життя – прірва; автор зламає закриті кімнати, де панують пригніченість, утиск. Героями керують страх, відчуження, передчуття насильства. І раптом проблискує гумор і розряджає напружену обстановку. Тому актори і люблять п'єси Пінтера. Вони кажуть, що у нього завжди є що грати. У 2001 році в Лінкольн-Центрі в Нью-Йорку під час фестивалю Гарольда Пінтера дали в один вечір дві п'єси. Хоча їх розділяють більше сорока років, герої залишилися тими ж.

У *«Кімнаті»* (1957) на сцені подружня пара: Роз і Берт. Роз подає сніданок чоловікові і починає нескінченний монолог. Створюється враження, що Берт відповідає на звинувачення, на скарги, на критику. Насправді він мовчазний. Вона говорить про погоду, про його роботу... І все ж глядачеві неспокійно. Він відчуває, що під загальними фразами ховається якась загроза, що героїня приховує своє минуле.

У *«Святкуванні»* (2000) дві пари відзначають у ресторані день народження, виголошуються промови, розливається шампанське. Але починаються взаємні звинувачення, образи, виявляється подружня зрада...

У *«Німому офіціанті»* найняті вбивці сидять у підвалі, намагаючись з'ясувати, чому один повинен убити іншого...



У «Колекції» дві пари так і не можуть з'ясувати, що ж все ж таки відбулося в Лідсі, де під час демонстрації колекції одягу дружина випадково опинилася в сусідньому номері з іншим чоловіком. Тепер чоловік нав'язує себе в друзі цьому чоловікові. Глядачі проводять годину в очікуванні, коли ж проллється кров. Вона не лється...

У «Пейзажі» чоловік і дружина ведуть два монологи, в яких все: любов, ненависть, розчарування, скарга. Але їх монологи так і не стають діалогом...

П'єси Пінтера завжди співзвучні часу, його герої – проекція існуючого порядку речей. З'являється страх, вони передають страх, з'являється ксенофобія, вони, незалежно від їх соціального стану, стають расистами. Наявність вкрай правих елементів – фатальна риса сучасного суспільства, і Пінтер не перестає попереджати про небезпеку фашистської ідеології, про підпорядкування та пригнічення слабого, але і про згоду слабого на подібне звернення («Сторож»).

У Пінтера є і політичні п'єси. Одна з них, «На дорозі» (1984), розповідає про тортури в турецькому Курдистані. Драматург надавав їй велике значення, сам виконавши головну роль. Пінтер використовує у своїх п'єсах ситуації парадоксальні і розробляє їх з властивою йому скрупульозністю, досліджуючи різні психологічні варіанти поведінки персонажів, виявляючи їх глибинні бажання і рух душі.

Один з найбільш популярних і характерних для творчості драматурга творів – «Сторож» (1959). У цій п'єсі письменник показує розпад людської особистості, кризу її в сучасній англійській дійсності.

Алегорично гротескові, витончено психологічні п'єси Гарольда Пінтера – *англійський варіант «театру абсурда»*. Певні прикмети стилю: алогізм діалогу, зведеного до формальних елементів мови; слово, яке є чи не засобом спілкування, а перешкодою до нього; метафізичне оціпеніння, в яке занурені люди. Однак вплив абсурдизму на англійську драматургію і театр носить все ж таки обмежений характер. Смак до парадоксу, до гротескного перетворення дійсності, здавна властивий англійській художній традиції, не означає в більшості випадків розриву з реальністю. Драматургія Пінтера не складає в цьому смислове виключення.

### **7.1.5. Швейцарія: інтелектуальна драма, «драма ідей»**

У творчості швейцарських драматургів Фріша і Дюрренматта розвиваються форми «інтелектуальної драми», драми ідей [15]. Широко застосовуються в їх драматургії принцип «художньої параболи»,

характерний для Бертольта Брехта: вигадані країни і міста стають моделлю дійсно існуючих, у них відбуваються ті ж події, виникають ті ж конфлікти, що і в реальному житті, але конфлікти ці сконцентровані й художньо загострені. Фріш частіше звертається до жанру *драми*, а Дюрренматт пише, переважно, *комедії*. Трагічні події в Європі, пов'язані з пануванням гітлеризму, повоєнна ситуація, зростання добробуту буржуа і одночасно втрата ним духовності, взаємини особистості та буржуазної держави – усі ці проблеми проаналізовані драматургами. Дюрренматт здебільшого значно песимістичний у своїх висновках, ніж Фріш, який значною мірою вірить в перемогу гуманістичного в людях. Комедії Дюрренматта в основному виявляються насправді трагікомедіями.

**Макс Фріш** (1911–1991). Суть поетики драматурга – аналіз. Основна проблематика його драматургії:

- ✓ проблема формування ідеології фашизму;
- ✓ аналіз взаємовідносин особистості й суспільства в умовах миру;
- ✓ проблема збереження індивідуумом вірності самому себе, своїм моральним засадам.

Автор зосереджується на психологічних проблемах. Одна з найвідоміших п'єс «*Бідерман і підпалювачі*» (1958) присвячена розвінчуванню обивателів. «Я маю право не думати», – каже головний герой, Бідерман. Він підприємець (представник середнього бізнесу), боягуз і міщанин. Твердих принципів у нього немає. Він вважає, що з усіма можна домовитися. У місті починаються пожежі, хто підпалювач – невідомо. Бідерман пускає до себе у будинок незнайомців. Коли він розуміє, що ці незнайомці і є підпалювачі, він не тільки не бореться з ними, а й сам їм допомагає. У фіналі незнайомці зникли, щоб продовжувати свої злочинні справи й далі, а будинок Бідермана палає разом з іншими. Висновок: завдяки мовчазному потуранню таких, як Бідерман, приходять до влади фашистські диктатори і здійснюють злочини проти людства. Якщо соціальна характеристика Бідермана зрозуміла, то роль підпалювачів символічна – це представники кіл, близьких до фашизму. В інших п'єсах – «*Граф Едерланд*» (1961), «*Біографія*» (1967) Фріш зосереджує увагу на особистості, на герої, який стає «антигероєм», визнаючи свою неспроможність перед суспільством, перед самим собою.

**Фридріх Дюрренматт** (1921–1990). Суть поетики драматурга – гротеск і відчуження, він наслідує естетику брехтівського епічного театру.

У п'єсі *«Візит старої дами»* (1955) заради власних благ звичайні обивателі вбивають одного з подібних собі. Дія відбувається у вигаданому місті Гюллені. Усе, що тут відбувається, звичайне. Звичайним стає і вбивство. Обивателі не тільки пасивно спостерігають, як здійснюється злочин, вони сприяють йому, і виправдовують себе демагогічними розмовами про совість, обов'язок, а насправді рятують свою шкіру і здобувають матеріальні блага. Оточення мільйонерші Клари автор зображує сатиричними фарбами – це і чоловік-маріонетка, і громили-охоронці, і кастрати. Гюлленці порівняно з ними є зразком благопристойності, які вміють своєчасно затулити на все очі.

Дюрренматт у творчості звертається до прийомів маріонеткового театру. У його п'єсах немає дидактики, вони лише демонструють ту чи іншу ситуацію, а висновки читач робить самостійно. У п'єсах Дюрренматта звучить мотив зневіри в людину. Проблема позитивного героя у його творчості свідомо виведена за дужки.

Безглуздість зусиль чи відмова від будь-якого супротиву знаходять відгук у п'єсах *«Геркулес і Авгієві стайні»* (1954) і *«Фізики»* (1960).

*«Геркулес і Авгієві стайні»* – комедія-фарс, у якій Геркулес, готовий вичистити Авгієві стайні, виявляється безсилим перед обличчям бюрократизму і виходить з гри.

Видатний науковець Мебіус у *«Фізиках»* також відмовляється від боротьби, зачиняє себе у будинку для божевільних, бо вважає, що світ збожеволів і виправити його неможливо. Усім заправляє лікар-психіатр і хазяйка військового концерну. Світ у руках божевільної старої – алегорія наочна.

У п'єсі *«Портрет одної планети»* (1970) світ зображено на грані божевілля: усе стрімко несеться невідомо куди. Місце дії – Всесвіт, зміст дії – історія людства. Висновок із п'єси сумний: люди достатньо потрудилися для того, щоб остаточно зіпсувати життя на планеті.

Характерною є для Дюрренматта 1970-х років і п'єса *«Відстрочка»* (1977) – алегорично-гротескний монтаж політичних подій сучасності. Світ злетить у повітря, дії конкретних особистостей лише сприяють відстрочці катастрофи.

У 1980-ті роки погляд Дюрренматта на сучасну цивілізацію стає дедалі цинічним, але він зображує її з тією чи іншою долею гумору. Він виступає як режисер, переробляє класичні твори, пише статті про театр. У творчості Дюрренматта мотив зневіри в людські можливості, взагалі в людину набувають поступово всеохоплюючого характеру.

### 7.1.6. Італія: «драма ідей», традиції та новаторство жанру комедії

#### *Драма ідей.*

*Луїджі Піранделло* (1867–1936) – італійський письменник і драматург, лауреат Нобелівської премії 1934 року. Один із найвидатніших письменників Італії ХХ ст., прозаїк-філософ, реформатор європейського театру [35; 58].

Головні теми його творчості: порожнеча й абсурдність життя, нікчемність «маленької» людини; ілюзорність існування, неможливість досягнути істину, оскільки вона багатоліка та мінлива, як сама людина. Життя людини, як вважав Піранделло, – це трагікомедійний спектакль, у якому люди-актори носять маски, що не відповідають їхньому справжньому «Я». Свої погляди на літературу письменник виклав у 1908 році в есе «Гумор» і «Наука та мистецтво». У романі Піранделло «*Блаженної пам'яті Маттіа Паскаль*» (1904), що приніс письменникові успіх і визнання, його літературний стиль набув викінченості.

Після Першої світової війни Піранделло виступив як реформатор італійського та світового театру, знехтувавши традиційною формою і висунувши нові філософські теми та проблеми. У 1920-х роках Піранделло створив цикл п'єс «Оголені маски» – вершину своєї драматургії.

У деяких драмах Піранделло подає філософське розкриття трагічного зіткнення «обличчя та маски», зокрема «*Генріх IV*» (1922), ілюзії та дійсності – «*Життя, яке я тобі даю*» (1924), вигадки та дійсності – «*Кожен на свій лад*» (1924).

Найзнаменитіша з його п'єс, фактично, маніфест нового театру – «*Шість персонажів у пошуках автора*» (1921). У передмові драматург говорить про те, що хотів показати, як співвідносяться мистецтво та життя, уява та дійсність у процесі творчості, про те, що тільки мистецтво безсмертне. Шість персонажів незакінченої драми прийшли в театр під час репетиції та спробували переконати трупу зіграти їх «історію», яку вони і показали акторам, прагнучі довести її правдивість. Так об'єдналися дві важливі для Піранделло теми: соціальна драма сучасної людини і проблема творчої взаємодії мистецтва і дійсності. Висновки драматурга песимістичні: як людина в житті не може ствердити свою правду, так і персонаж у театрі не може добитися істинного втілення, бо мистецтво, наслідуючи дійсність, схильне до тих самих бід, що і саме життя.

Очевидно, Піранделло перейшов від прози до драматургії тому, що саме принцип перевтілення, що лежить в основі акторської гри, міг найповніше виразити уявлення письменника про багатолічність людини та сплав реального і фантастичного буття, про ілюзію, яка тільки на сцені, під час спектаклю, виявляється реальнішою за саму дійсність. У п'єсі «Шість персонажів у пошуках автора» драматург продемонстрував новаторську природу свого театру. Реалістично досліджуючи соціальні конфлікти, він надав подіям драми настільки видовищний характер, що для світової сцени ХХ ст. п'єса стала взірцем синтезу схожості життя й умовно-ігрової театральної образності.

Зображуючи реальний та ілюзорний світ, Л. Піранделло зробив театральну гру методом дослідження драми особистості й драми життя. Завдяки йому гра в театрі ХХ ст. стала сприйматися як початок ідеологічний. В основі театру Піранделло покладено його розуміння життя та людини. Два складники його театру – це інтелектуально-філософська драма й умовний гротескний балаган, а новаторство драматурга полягає в тому, що він відмовився від двох звичних для європейської драматургії складових: розкриття характерів і послідовного розвитку сюжету. Піранделло остаточно замінив реалістичну драму на драму ідей. Багато його прийомів стали основою театральної мови ХХ ст.

### ***Традиції та новаторство жанру комедії.***

**Едуардо Де Філіппо** (1900–1984) – один із найвідоміших театральних діячів ХХ ст., видатний комедіограф, який відобразив у своїх п'єсах живий літопис сучасної Італії [15]. Едуардо Де Філіппо не тільки драматург, але й талановитий актор і режисер, усе життя якого віддано театру, користувався любов'ю й повагою своїх співвітчизників. Витоки його творчості – народні традиції неаполітанської діалектальної сцени.

У 1920–1930-і роки він починає писати п'єси, серед яких комедії «Людина і джентльмен» (1922), «Різдво в домі Купьєлло» (1931). У них простежується зв'язок із традиціями комедії дель арте, неаполітанської діалектальної сцени і пошуки нових шляхів у мистецтві. Важливу роль у подальшому творчому розвитку Де Філіппо мала зустріч із Л. Піранделло. Разом вони створюють п'єсу «Нове плаття» (1936).

У п'єсах Де Філіппо, написаних у 1940–1950-х роках, простежується близькість до неореалістичного мистецтва: «Неаполь – мільйонер» (1945), «Брехня на довгих ногах» (1948). В інших комедіях цих років – продовження традицій Л. Піранделло: «Ці призраки» (1946), «Велика магія» (1948).

Сміливе звернення до драматичних, гострих подій сучасності, нові соціальні аспекти характерні для п'єс Де Філіппо 1950-х – початку 1960-х років: «*Моя родина*» (1955), «*Мер району Саніта*» (1961) та ін. Від драматурга сучасники постійно чекали нових п'єс.

Він їх писав і ставив свої нові комедії, які по праву входять до низки кращих творів італійської драматургії: «*Мистецтво комедії*» (1965), «*Циліндр*» (1966), «*Контракт*» (1967), «*Монумент*» (1970), «*Іспити не закінчуються ніколи*» (1973). «В основі моїх п'єс, зазвичай, лежить конфлікт між індивідумом і суспільством, – казав драматург. – Дія починається з якогось емоціонального вчинку: реакції на несправедливість, святенництво, з обурення над застарілими законами. Ідея, тема втрачають для мене інтерес, якщо вони незначні, якщо вони не мають соціальної користі...».

Особливе місце серед них займає п'єса «*Мистецтво комедії*», яка висловила естетичне кредо Де Філіппо. У цій п'єсі-маніфесті втілюється людський і літературний досвід художника, виявилася висока громадянська вимогливість, що пред'являється їм до мистецтва. Герой комедії, Оресте Кампезе, капокоміко бродячої театральної трупи, просить допомоги у префекта Де Каро, щойно призначеного в одне з провінційних італійських містечок. У їх бесіді стикаються дві контрастні, непримиренні концепції взаємин мистецтва і життя. Де Каро бачить в театрі лише засіб розваги. Його лякає і обурює сувора правда слів старого актора, що захищає призначення мистецтва як «дзеркала людського життя», який стверджує громадянську функцію театру.

Де Філіппо дає неочікуваний поворот сценічної дії. У руках актора Кампезе виявляється список осіб, яких новий префект, ще не знайомий ні з ким у цьому місті, повинен сьогодні прийняти. Кампезе обіцяє префекту надіслати замість намічених відвідувачів своїх акторів, переодягнених і загримованих: чи зможе тоді префект відрізнити «істину» від «удавання?» Мова йде не про проблему «удаваного і реального». «Якщо я наважуся надіслати сюди своїх акторів, я це зроблю лише з метою визначити, чи приносить театр користь своїй країні чи ні. Це будуть не «персонажі в пошуках автора», а актори в пошуках авторитету».

У другому акті перед префектом проходить низка людських осіб і доль: міський лікар, парафіяльний священик, сільська вчителька, старий аптекар... Усе глибше розкривається в цій тривожній комедії конфлікт між бюрократичною системою буржуазної держави і світом простих людей, котрі намагаються відстояти свої права. Герої Де Філіппо

прагнуть свободи і справедливості, не хочуть визнавати бездушних законів, відкидають порожню демагогію. Завіса падає – драматург надає публіці самій вирішувати, чи були людські долі, з якими вона познайомилася, плодом фантазії акторів або явищем реальної суворої дійсності.

Комедії Де Філіппо, завдяки своєму гуманістичному пафосу, реалізму і народності, набули великої популярності й за межами країни, стали одним із явищ сучасного світового театру і кіномистецтва. У 1946 році драматург написав одну з найвідоміших своїх п'єс «Філумена Мартурано», а у 1960-х роках знаний режисер Вітторіо де Сіка зняв за цим твором свій кіношедевр «Шлюб по-італійськи» із світовими зірками Софі Лорен і Марчелло Мاستроянні в головних ролях.

П'єси Де Філіппо не втрачають актуальність і сьогодні, вони є класикою світового масштабу.

## **7.2. Тенденції розвитку драматургії США**

### **7.2.1. Становлення північноамериканської драми**

**Юджін Гладстон О'Ніл** (1888–1953).

Центральною фігурою драматургії США в 20-і роки став Ю. О'Ніл, засновник північно-американської драми [15; 58]. Усі його п'єси є соціально-філософськими драмами. Головна тема – трагедія втрати душі (або моральних витрат на шляху досягнення американського матеріального успіху). Драматург глибоко трагічного складу, він угледів у життєвій практиці свого суспільства євангельську тезу: «Яка користь людині в тому, що отримає вона весь світ і втратить душу свою?». «Любов під берестами» (1924) – найзначніша його п'єса, в якій протест живого ества проти насильства і є джерелом основного конфлікту.

«Любов під берестами» – драма в будинку Ефраїма Кебота. Глибинний мотив, влада власності над людьми, визначає соціально-психологічні колізії цієї драми. Час дії – 1850-ті роки, місце – одна з ферм Нової Англії. Це похмура стара будівля, перед якою схилилися два могутніх дерева. Вони «не тільки захищають будинок», а й пригнічують його, у них є щось «від виснажливих ревнощів, від егоїстичної материнської любові».

Герої драми – 75-річний господар ферми Ефраїм Кебот і троє його синів: Симеон, Пітер і Ебін. Пружина сюжету – запекла боротьба за спадок. Сини – міцні, кряжисті – трудяться на фермі батька. Драматург підкреслює зв'язаність їх вигляду з самою природою, в яку вони органічно вписані. Суворий Ефраїм Кебот отримав ферму як придане від другої дружини, матері сина Ебіна. Усі троє жадають отримати

свою частку ферми. Але коли після смерті другої дружини Ефраїм одружується втретє на молодій, чуттєвій і жадібній Аббі, старші, Симеон і Пітер, продають свої частки Ебіну і подаються до Каліфорнії, заморожені золотою лихоманкою. Ебін вважає, що ферма повинна повністю належати йому, оскільки батько викрав її у матері, привласнив її гроші. Аббі вириває в чоловіка обіцянку, що той подарує їй ферму, якщо вона народить йому дитину. Аббі виконує вимогу, народивши дитину, але не від чоловіка, а від пасинка, Ебіна. Вона домоглася цього, імітуючи таємну пристрасть до Ебіна. Народження хлопчика, якого Ефраїм вважає своїм, призводить старого у захват. Він оголошує Ебіну, що позбавляє його прав на ферму. Аббі, здавалося б, досягає своєї мети. Але вона вже відчуває серйозний потяг до Ебіна і боїться, що тепер його втратить. Ебіну здається, що любов Аббі удавана, він загрожує відкрити батькові правду, а потім відправитися услід за братами до Каліфорнії. Перед загрозою назавжди втратити Ебіна Аббі вирішується на відчайдушний крок: щоб довести йому свою любов, вона вбиває дитину. Ебін викликає поліцію. Але, люблячи Аббі, він бере на себе частину провини, і їх обох заарештовують.

Назва п'єси багатозначна: «пристрасть, потяг, любов». Пристрасті, сильні почуття рухають людьми. Драматург написав про згубну владу власництва, про антигуманну силу пуританських заборон, про велич чуттєвої любові.

У творчості О'Ніла проявилася схильність до натуралізму, що підсилювалася в 1920-і роки в міру того, як він підпадав під вплив фрейдизму. Але на початку 1920-х років, у таких п'єсах, як *«Кошлата мавпа»* (1922), *«Негр»* (1923) та інших, засуджувалися корисливість, расизм і експлуатація. Драматизм, глибокий психологізм забезпечили п'єсам О'Ніла важливе місце у світовому театральному репертуарі.

### **7.2.2. Проблематика драматургії Т. Вільямса, А. Міллера, Е. Олбі**

**Теннессі Вільямс** (1911–1983) – американський драматург, лауреат Пулітцерівської премії 1948 року за п'єсу *«Трамвай «Бажання»* та 1955 року – за п'єсу *«Кішка на гарячому бляшаному даху»*. Теннессі Вільямс – один із класиків театру ХХ ст. [15]. Багато його п'єс вважають шедеврами, як-от *«Скляний звіринець»*, *«Трамвай «Бажання»*.

Теннессі Вільямс продовжує традиції соціально-психологічної драматургії, створює п'єси «поетичного реалізму», серед яких істотно місце займає символ. Для нього характерна двоплановість дії, коли конкретно-побутовий план доповнюється символічно-поетичним



(«Скляний звіринець»). Образи-символи допомагають краще зрозуміти внутрішній світ героїв і основний конфлікт драми. Вільямс вводить у п'єсу «Скляний звіринець» ремарки про музику, освітлення, екран, на якому повинні проєцируватися написи і зображення, обумовлює необхідність створення режисером певної атмосфери.

«Скляний звіринець» Теннессі Вільямс написав 1944 року, і п'єса одразу розпочала свою тріумфальну ходу по сценах театрів світу. Вона здобула премію нью-йоркських театральних критиків як краща п'єса сезону і не один рік була головним хітом Бродвею. Історія родини Вінгфілдів, про яку йдеться у творі, є своєрідним віддзеркаленням життя самого драматурга: його вічне бажання змін, пошуки свого місця у світі і, головне, що пронизує майже всі його твори, – бажання бути зрозумілим і щасливим.

«Скляний звіринець», «Блакитна троянда» – це символи духовної суті головної героїні Лаури, її чистоти, вразливості, непристосованості до жорстокого світу. Цільність Лаури, небажання йти на компроміси визначають її загибель. Соціальні колізії у цьому творі виражені через глибокі приховані душевні переживання героїв. У ліризмі та поетичності драми критики побачили вплив А. Чехова на творчість Т. Вільямса.

«Трамвай «Бажання»» написана в 1947 році. П'єса про людські взаємини: про ставлення один до одного, про стосунки люблячих людей, подружжя. П'єса про те, як легко людина піддається умовлянням, як легко відмовляється від своїх цілей, від коханих, милих серцю людей. Про те, що насправді всіма нашими вчинками, прагненнями керує Бажання. Бажання любити, бажання ненавидіти, два таких різних, на перший погляд, поняття дуже легко переплутати і видати одне за інше. Насильство, ненависть, любов сімнадцятирічного юнака, байдужість власної сестри, знущання і помста її чоловіка – ось мала дециця того, що відчуває на собі головна героїня п'єси, п'єси-каяття, п'єси-відчаю.

Подією театрального життя США стала вистава 1957 року «Орфей спускається в пекло» (режисер Г. Клерман). Критики визнали велике суспільне значення п'єси. Конфлікт її у зіткненні різних типів людей. Вел Ксав'є – новий Орфей, який зійшов до пекла маленького містечка на півдні Америки. І Джейб Торренс – вбивця і напівмрець, «схожий на саму смерть». У світі таких, як Торренс, озлоблених власників і міщан, усі людські відносини будуються на купівлі-продажу, брехні й жорстокості, в цьому світі не може зберегтися нічого світлого. Тому Вел і його кохана Лейда приречені на загибель, якщо не підкоряться законам оточуючого їх пекла. П'єса закінчується смертю закоханих.

Проте темою смерті не вичерпується ідейне звучання твору. Велике значення в його структурі має тема руху, змін, втечі. У фіналі ще одна героїня на ім'я Керол накидає на себе зміїну куртку Вела – як «амулет» вигнанців, і йде «своїм непокірним шляхом», нехтуючи погрозами шерифа.

Мотив «непокірних і тих, що не скорилися» стає головним і в п'єсі *«Ніч ігуани»* (1962). Головний герой, Шеннон, зламався і здався. Але Ханна не здалася. Вона буде йти і далі своїм шляхом, зберігаючи людяність, доброту, співчуття до людей.

У наступних творах *«Земне царство»*, *«Нічний бар у Токіо»*, *«Зойк»* посилюються настрої самотності, відчуження людини від інших людей, драматург у цьому бачить вічні екзистенціальні риси. Драми Теннессі Вільямса відіграли велику роль у розвитку театру і кіно. У своїх образах автор незмінно втілював ідею пошуків людяності в антигуманному світі.

**Артур Міллер** (1915–2014). Драматургічна творчість Артура Міллера – важлива складова американської культури [15; 108]. А. Міллер, син єврея-іммігранта, бізнес якого був зруйнований під час Великої Депресії 1930-х років, виріс у Брукліні й ніколи не забував злиднів свого дитинства. Відтоді він виніс переконання, що всі люди заслуговують на повагу і співчуття. Вивчаючи журналістику в Мічиганському університеті, він брав участь у студентському театральному житті. А. Міллер почав писати п'єси, сценарії радіопрограм, інші літературні твори.

Тема Міллера – особа і сучасне суспільство, соціальна природа людських трагедій у цьому суспільстві. Широкої слави зазнав Міллер після публікації та постановки своєї п'єси *«Усі мої сини»* (1947). Спектакль, здійснений визначними режисерами Еліа Казаном і Гарольдом Клерменом в Коронет-театрі, витримав понад 300 вистав; крім того, прем'єри п'єси пройшли у Парижі та Стокгольмі, а на її основі був знятий однойменний фільм. У центрі п'єси – родинна драма фабриканта Джо Келлера, який під час війни постачав браковані деталі для літаків, що вартувало життя більш ніж двадцятьом льотчикам, зокрема його власному синові Ларрі. Спритному Келлеру вдається уникнути правосуддя, перекинути провину на свого партнера Стіва Дівера, від якого відмовляються навіть його діти. Розкриття таємниці Джо Келлера «підриває» зовні впорядкований побут родини промисловця. У фіналі Джо Келлер зізнається в усьому, збирається піти і розповісти про все прокурору, але потім вирішує за краще вчинити самогубство.

У п'єсі звучить тема вибору, тема моральної відповідальності людини, актуальна для всієї творчості Міллера. Драматургу вдалося створити твір одночасно глибоко філософський та доступний широкому загалу.

Міжнародне визнання, величезний сценічний успіх прийшли до Міллера після постановок п'єси «Смерть комівояжера» (1949), удостоєної Пулітцерівської премії. П'єса продемонструвала найкращі якості Міллера-митця: здатність до співчуття, новизну манери, психологічну проникливість, почуття гумору [108]. Оригінальною є композиція п'єси – у ній переплелися минуле і сьогодення, реальний час і спогади героя. Драматург досліджує загальнолюдські проблеми сенсу життя, показує згубність ілюзій, які знаходяться в конфлікті з реальністю. Головний герой, 63-річний комівояжер Віллі Ломан, складний, багатогранний образ, сповнений загальнолюдської значущості. Людина, яка прослужила все життя, на старості виявляється викинутою як «вичавлений лимон», вона не стала успішною, не нажила статку, і в кінці опиняється на вулиці нікому не потрібною. Їй залишається одне – померти. Цей образ був настільки правдивим, що став типовим для американського суспільства. Починаючи від прем'єри, п'єсу грали майже постійно, вона витримала безліч постановок на сценах усього світу.

В основі його п'єси «Суворе випробування» (1953), задуманої як своєрідна народна історична драма, – пропущені через призму художнього бачення реальні події, суд над «відьмами» у 1692 році у Салемі, одному з головних центрів пуританізму. П'єса, насичена зіткненнями точок зору в залі суду, сприймалася як твір актуальний, як своєрідна парабола, що містила прозорий натяк на Америку початку 50-х років. Зміст п'єси склали перипетії процесу над фермером Джоном Проктором і його дружиною Елізабет, які стали жертвами обмови служниці Абігайль, закоханої у Проктора.

За цю п'єсу Міллера викликали до Комісії з розслідування антиамериканської діяльності, але він відмовився співпрацювати, проголошуючи своє право на свободу слова. Після завершення перевірки цією Комісією Міллер залишався впливовою фігурою в літературних колах. Ще більшої популярності приніс йому шлюб з Мерилін Монро у 1956 році. Він написав сценарій до фільму «Неприкаяні», де грала Монро.

У п'єсі «Вигляд з мосту» (1954) відображена атмосфера маккартистського розшуку, коли зрадливість стало однією із сумних прикмет суспільного життя. У ній розкривається драма в родині робітника-вантажника італійця Едді Карбоне. Він починає ревнувати свою племінницю Кетрін до закоханого в неї Родольфо – нелегала-іммігранта,

далекого родича, який оселився у його домі. Едді здійснює зрадницький вчинок: він телефонує в службу імміграції, після чого поліція заарештовує Родольфо.

Одна з найбільш вражаючих і одночасно складних за задумом – п'єса Міллера *«Після гріхопадіння»* (1964). Дія в ній, як зазначено в авторській ремарці, відбувається «у свідомості, у думках і пам'яті» головного героя, 50-літнього адвоката Квентіна, рефлексуючого інтелігента. У п'єсі, збудованій за принципом ретроспекцій, близькій до «драми потоку свідомості», з'являються і зникають люди, котрі відіграли важливу роль у долі Квентіна.

Серед відомих творів Міллера є позначена антинацистською тематикою п'єса *«Це трапилось у Віші»* (1964). У центрі її – психологічні колізії, пов'язані з арештом групи людей, захопленої під час поліцейської облави 1942 року у Франції, спрямованої на виявлення і депортацію євреїв. У центрі іншої відомої п'єси *«Ціна»* (1968) – контрастні образи двох братів, носіїв різних світоглядів, котрі зустрілись після тривалої перерви в домі батьків, аби взяти участь у розподілі спадку.

На відміну від свого видатного сучасника і багато в чому художнього антипода Теннессі Вільямса, який тяжів до занурення в глибини психології, Міллер більш логічний і схильний до соціально-політичної проблематики. Не цураючись використання модерністської театральної техніки, він залишається відданим реалістичному мистецтву. З часом Міллер відійшов від дещо прямолінійної «проблемності» ранніх п'єс, стурбований «вічними» темами, такими, як життя, смерть і сенс людського існування.

У 2002 році Міллеру була присуджена премія принца Астурійського, найпрестижніша в іспанському світі, яку називають «іспанською Нобелівською премією». Помер драматург у віці 89 років. У театрах України йшли п'єси Міллера *«Це трапилось у Віші»*, *«Смерть комівояжера»*, *«Вид з мосту»*.

Драматургія **Едварда Олбі** (1925–2016) [15] відрізняється від Вільямса і Міллера. Його п'єси несуть ідею бунту. Він драматург-еклектик, у його п'єсах є прийоми соціально-психологічних драм і театру «абсурду». Трагедія самоти і бездуховності в п'єсі Едварда Олбі *«Все в саду»* звучить на повну силу його таланту. Головна його тема – тема людської роз'єднаності.

Одна з найвідоміших п'єс *«Хто боїться Вірджинії Вулф?»*, прем'єра якої у жовтні 1962 року стала сенсацією. Це перша п'єса Олбі, поставлена на Бродвеї. Спектакль йшов упродовж 663 вечорів. Чимало театрів Європи здійснили постановку цієї п'єси. Е. Тейлор,

зірка американського кіномистецтва, отримала «Оскар» за виконання ролі головної героїні в екранізації цього твору. Двоє чоловіків і дві жінки розмовляють, п'ють, мріють і вбивають свої мрії. Один із чоловіків, «безвольний» Джордж, відчуває, що світ рухається до того стану, коли вже «не знайдеться місця для музики», а ідеалом людини буде здоровань Нік, холодний учений, котрий буде надцивілізацію.

П'єса досконало показує порожнечу сучасного світу, його беззмістовність, наповненість суто споживацькими, тілесними примхами, а не вищими ідеалами. Джордж спочатку викликає симпатію у читача і становищем жертви, і серйозним ставленням до життя, і небажанням продукувати лицемірство, і прагненням достукатися, «пробитися» до Ніка, налагодити контакт. Він здається єдиною людиною, яка ще має в собі щось людське. Бо Марта постає розбещеною, фривольною жінкою в літах, зі схильністю до садизму, Нік – молодиком, який не проти зробити собі кар'єру через ліжко, а Хані – дурнувтим дівчам. Уся ця ніч – абсурд, бо жоден з них не може достукатися до іншого, окрім як через силу чи знуцання. Більшість їхніх розмов – пусті слова. І ще одна дуже важлива деталь: пустка у душах цих персонажів спричинює й пустку їхніх сімей, майже заперечення інституту сім'ї, бо ж продовження роду є одним із головних його аспектів. Хані, як здогадується Джордж, щоразу, завагітнівши, робить аборт, а від Ніка це приховує. А сам Джордж із Мартою просто вигадують собі дитину, граючись цим. Це небажання, а радше нездатність продовжитися в дітях чи не найкрасномовніше засвідчує абсурдність людського життя у сучасному світі.

### **7.2.3. Ідейно-тематичне спрямування драм К. Кізі, К. Хіггінса**

Необхідно зацентувати увагу ще на одному важливому аспекті драматургії кінця ХХ ст. – це гуманістична спрямованість і актуальність п'єс «Політ над гніздом зозулі» К. Кізі, «Гарольд і Мод» К. Хіггінса.

*Кен Кізі* (1935–2001) – американський письменник, якому найбільшу відомість приніс роман «*Політ над гніздом зозулі*». Кізі вважається одним із головних письменників покоління бітників та хіппі. Народився в містечку Ла-Хунта, штат Колорадо, в сім'ї власника маслоробні. Щоб заробити, Кізі пішов працювати помічником психіатра у ветеранському шпиталі в Менло Парк, де добровільно брав участь в експериментах із вивчення впливу на організм ЛСД, мескаліну та інших психоделіків. У 1964 році, разом із друзями-однодумцями, він організував комуну хіппі під назвою «Веселі Витівники».

«Політ над гніздом зозулі» – це твір, який пропонує нам авторську світоглядну модель. Спираючись на власний досвід, письменник розгортає перед читачем цілий ряд сцен життя типової американської лікарні для душевнохворих (комбінату) так, як це можна побачити лише зсередини. Водночас полотно, створене Кізі, має і ширше тлумачення – це модель світу в мініатюрі. І ця картина світу за своєю сутністю є тоталітарною, кон'юнктурною, бюрократичною. Це усталена система, яка змушує кожного члена підвладного їй соціуму жити за заздалегідь затвердженим алгоритмом, графіком, послуговуватись обов'язковими для всіх правилами без жодних винятків для будь-кого [105]. Основна проблема твору зводиться до окреслення простору існування маргінала з його нетиповими поглядами, переконаннями, вчинками у межах усталеного суспільства, завжди агресивного й нетерпимого у своєму ставленні до проявів індивідуальної чи колективної інакшості.

Безумовно, головним гуманістичним посилом твору є думка про те, що всі, ким би вони не були чи не вважались, заслуговують принаймні на терпимість із боку суспільства, елементарну толерантність, а в ідеалі – на гуманістичне розуміння природи інакшості.

1963 року Дейл Вассерман переробив роман в успішну постановку. У 1975 році режисер Мілаш Форман зняв однойменний фільм, який став класикою світового кіномистецтва ХХ ст. (отримав 5 «Оскарів» і 28 інших нагород). Сценічна версія «Польоту над гніздом зозулі» йшла на кону багатьох театрів різних країн.

**Колін Хіггінс** (1941–1988) – американський письменник, магістерською роботою його в Каліфорнійському університеті став роман «Гарольд і Мод». На основі його була створена п'єса (співавтор Ж.-К. Карр'єр) [142].

П'єса «Гарольд і Мод» К. Хіггінса, Ж.-К. Карр'єра про пошук сенсу життя, його красу, любов і смерть дуже зворушлива, сповнена внутрішнього трагізму, але водночас досить неоднозначна. В одних вона викликає захоплення головними персонажами – 17-річним Гарольдом і 79-річною Мод, в інших – протиріччя й нерозуміння того, як між ними виникло кохання.

Сімнадцятирічний юнак Гарольд із заможної родини почувається дуже самотнім, і щоби привернути до себе увагу матері, мадам Чейзен, постійно інсценує самогубство. Вона вже звикла до абсурдних витівок сина, але хоче змінити його характер і звертається по допомогу до доктора Матіуша та священника Фіннегана. Проте всі їхні спроби виявляються марними, після чого мадам Чейзен вирішує одружити

Гарольда з якоюсь із представниць шлюбної агенції. Однак жодна з наречених йому не до вподоби. Він, як і раніше, лякає всіх своєю смертю й чимало часу проводить на чужих похоронах, де одного разу знайомиться з 79-річною пані на ім'я Мод. Вона вчить Гарольда дивитися на світ по-іншому – радіти життю й любити кожен його хвилину. І врешті Мод стає для Гарольда найближчою людиною. Він закохується в неї, наважується запропонувати руку й серце, але на свій день народження Мод вирішує піти з життя...

Проблеми твору «Гарольд і Мод» переплітаються з нашим сьогоднішнім. Кризь десятиліття історія дружби, любові, людських стосунків зовсім не втрачає своєї актуальності. Автору було дуже важливим зачепити найтонші струни людської душі, переконати глядачів у тому, що життя у всіх одне. Воно прекрасне, і ми повинні цінувати цей безцінний скарб. Необхідно наповнювати своє життя сенсом. А якщо ти не бачиш сенсу буття, треба подивитися навкруги, й, можливо, зустрінеться людина, котра допоможе знайти себе. Мод: «Те, що я знаю, мені вже відомо. Те, чого не знаю, я прагну пізнати». Треба завжди прагнути пізнання – себе, Землі, Бога, людей, котрі тебе оточують. І наповнювати свій внутрішній світ гармонією.

У 70-ті роки ХХ ст. твір ліг в основу культового художнього фільму «Гарольд і Мод» американського режисера Хела Ешбі. А нині нікого не залишають байдужими вистави на різних театральних сценах.

**Висновок.** У західноєвропейському театрі та драматургії ХХ ст. відбуваються великі зміни. Формуються нові течії, з'являються нові імена. Драма експресіонізму виникає в Німеччині, Б. Брехт розвиває ідеї «епічного театру» і стає автором «епічної драми». У Франції на провідних ролях перебуває інтелектуальна драма, у контексті якої розвивається екзистенціальна драма. На початку 50-х років ХХ ст. народжується драма абсурду. В Англії формується нова течія «сердиті молоді люди», або «драма нової хвилі», яка впливає на подальший розвиток драматургії. У 60-і роки в Німеччині з'являється документальна драма, пізніше – постдокументальна. Італія збагачується новаторською драматургією реформатора театру Л. Піранделло, комедіями Е. Де Філіппо – «живим літописом сучасної Італії».

У світовому театральному просторі вагоме місце займає драматургія США. Це соціально-філософські драми Ю. О'Ніла, «поетичний реалізм» творів Т. Вільямса, соціально-політична проблематика А. Міллера, еkleктизм Е. Олбі та художні здобутки інших драматургів.

Російська драматургія першого десятиріччя ХХ ст. розвивається під впливом тенденцій західноєвропейської драматургії, а після доле-носних подій 1917 року й утворення нової держави в її історії розпо-чинається новий етап і шлях розвитку.

### **7.3. Шляхи розвитку російської радянської драматургії**

#### **7.3.1. Російська радянська драматургія 1920–1950-х років**

Історичний переворот – Жовтнева революція 1917 року поклала початок новому етапу, радянському, в історії російського театру і драматургії. 1918 року поет **Володимир Маяковський** (1893–1930) написав першу радянську п'єсу «*Містерію-буф*», яка «випромінювала» переможний революційний пафос. У ній «всесвітній потоп» – це потік революції, він змиває все на своєму шляху. Сам поет-драматург В. Маяковський сприймав революцію як довгоочікуване оновлення, початок нового життя. Пізніше соціалістична реальність, далека від ідеалів революційної романтики, надихне Маяковського на створення яскравих і сміливих сатиричних комедій «*Клоп*» (1929) і «*Баня*» (1930).

У 1920–1930-х роках з'являються твори російської драматургії, які висвітлюють події буремних років революції, громадянської війни («*Любов Ярова*» К. Треньова, «*Дні Турбіних*», «*Біг*» М. Булгакова, «*Бронепоезд–14-69*», «*Оптимістична трагедія*» Вс. Вишневського, «*Кремлівські куранти*» М. Погодіна, «*Шторм*» В. Білля-Білоцерковського), розповідають про людей праці, молоду інтелігенцію, учасників розбудови нової держави («*Темп*», «*Поема про сокиру*», «*Мій друг*» М. Погодіна, «*Чудак*», «*Страх*» О. Афіногенова, «*Таня*» О. Арбузова та інші).

У 1930-і роки М. Горький повертається до драматургії, осмислюючи недавні історичні події та процеси, свідком яких він був. Неординарні, складні характери таких сильних особистостей, як Єгор Буличов, Васса Железнова (нова редакція п'єси) збагачують художньо-естетичні пошуки театру тих часів, оновлюють його режисерський і акторський арсенал.

У 1932 році було висунуте поняття «*соціалістичний реалізм*» як провідний метод у радянському театрі й літературі. Сформувався додатковий критерій оцінки – *ідеологічно-тематичний*. Художні критерії вже не були домінуючими. Для багатьох митців театру і драматургії 1930–1940-і роки стали трагічними. Знищили Вс. Мейєрхольда, С. Міхоелса, в Україні – Л. Курбаса, М. Куліша та інших представників творчої еліти, її авангард.



Під час Другої світової війни створюються п'єси на патріотичну або історико-патріотичну тематику низкою письменників і драматургів, серед яких імена К. Симонова, Л. Леонова, О. Толстого та інших. Одна з кращих – героїко-патріотична поетична комедія «*Гусарська балада*» **О. Гладкова** (на початку 1960-х років кінорежисер Е. Рязанов зняв відому однойменну стрічку).

Після закінчення війни посилюється ідеологічний контроль і цензура партійного апарату. Видаються каральні постанови щодо митців і їхніх творів. Негативно впливає на стан репертуару і «теорія безконфліктності» в тогочасній драматургії – тип конфлікту як боротьба хорошого з кращим, «лакування» дійсності, схематизм характерів і ситуацій, домінування ідеї колективізму над індивідом.

### **7.3.2. Російська радянська драматургія 1960–1980-х років**

Період «хрущовської відлиги», суспільний клімат після XX з'їзду, на якому розвінчано культ Сталіна, сприяли формуванню театру активного у своєму ставленні до дійсності, театр стає більш публіцистичним. Збагачується мова сцени – театр використовує прийоми кіно і телебачення, п'єси нагадують кіносценарії. На сцену приходять поезія і проза.

Популярними драматургами 1960–1980-х років були Олексій Арбузов, Віктор Розов, Олександр Володін, Леонід Зорін, Едуард Радзинський, Валентін Рошін, Михайло Шатров.

**Олексій Арбузов** (1908–1986). Одним з найрепертуарніших драматургів протягом багатьох десятиріч був Олексій Арбузов, вірний лірико-романтичному напрямку у своїй творчості [143]. Його герої – це молодь, якій притаманна романтика юності, її мрії та пориви. Розвиток сюжету визначається у нього, передусім, духовним зростанням героїв, зміною, яка відбувається у свідомості. Характерні риси авторської манери О. Арбузова – схильність до інтимної, камерної драми, дія якої охоплює тривалий проміжок часу, – пройшли роки і герої виростили, багато пережили, загартувалися у вирі суворих подій.

Найбільшої популярності із ранніх арбузовських п'єс набула драма «*Таня*» (1938). Неповторність авторської манери Арбузова, невловимість ліричної світлотіні його художнього стилю в уміння передати гармонію простого людського щастя, що наповнювала Танін дім, з її коханим Германом, з його драгою, креслення якої Таня старанно робила, з ручним воронятком і снігом, що тихо йшов за вікном. Цю гармонію, покидаючи дім Германа, Таня понесла із собою зі свят у будні. Драматург проводив свою героїню через багато випробувань:

розрив з коханим, смерть дитини, робота в екстремальних умовах на Далекому Сході. За будь-яких обставин вона прагнула зберегти цілісність людської особистості.

Таня – легендарний образ, створений актрисою Марією Бабановою (театр Революції, режисер А. Лобанов), для якої О. Арбузов спеціально написав цю п'єсу. Вистава пройшла з аншлагами понад тисячі разів. «Таня» мала успішне сценічне життя на кону різних театрів і одне з найкращих прочитань майстром естетики психологічного театру Анатолієм Ефросом у телевізійній версії.

Улюблені персонажі Арбузова – неспокійні мрійники, невгамовні фантазери, які часто здаються оточуючим диваками. «Любов завжди переповнює всі п'єси Арбузова, «Театр Арбузова» – обов'язково розповідь про почуття між чоловіком і жінкою», – так лаконічно дослідники охарактеризували провідну тему цього тонкого і багатогранного художника слова [24].

Як драматург Арбузов заявив про себе вже наприкінці 1930-х років, відгукнувшись на значні події тих років: колективізацію («Шестеро улюблених», 1935), будівництво московського метро («Далека дорога», 1935). Потім з'явилися п'єси про Другу світову війну («Будиночок на окраїні», «Нічна сповідь», «Мій бідолашний Марат», «Безсмертний», «Роки мандрівок»), ліричні історії «Казки старого Арбату», «Старомодна комедія» та інші чудові твори, які прикрасили репертуарну афішу багатьох театрів.

Але хвилювали Арбузова, як зазначала критика, завжди не стільки самі події, скільки люди – його сучасники. «Мій бідолашний Марат» (1965), п'єса про долю покоління, яке подорослішало у воєнні сорокові. Після війни знов зустрічаються троє молодих друзів – Ліка, Леонідик і Марат. Ліка та Марат кохають один одного, але Ліка обирає беззахисного Леонідика, який втратив на фронті руку, – так наказує почуття обов'язку. Починається життя, в якому спустошеність і біль. Пройдуть роки і Леонідик поїде від своїх друзів, у фіналі п'єси Марат почує Лікіне: «Ти тільки не бійся бути щасливим...» Цей заклик подумки підхоплювали сотні глядачів протягом довгої та щасливої сценічної історії цього твору. П'єса, як і вистави за нею, несла мелодію ліричного, особливого, незабутнього світу арбузівських образів, де домінантою була тема кохання, кохання як стан душі, без нього все втрачає сенс. І сьогодні вона в репертуарі відомих театрів.

Широку популярність мала ще одна п'єса про сучасників, будівників сибірської ГЕС, – це «Іркутська історія» (1959). Народження

«нової людини», зцілення душі коханням – тема драми, сюжет якої розгортається на річці Ангари, поблизу міста Іркутська. Привертає увагу художня форма, обрана драматургом, – Арбузов вводить у п'єсу хор, це, за його словами, «душа п'єси, душа, яка кохає, страждає, вірить і відповідає за героїв». П'єсу про Валентину, Віктора і Сергія автор починає з кінця історії, цей прийом, констатує критика, укрупнює той непростий шлях морального прозріння, який випав на долю героїв. Театральна умовність форми – автор то повертається в минуле, то забігає вперед, – і правда живих характерів, живих почуттів героїв створюють своєрідність авторської манери у цій п'єсі й роблять її надзвичайно цікавою для сценічного втілення.

У 1970-і роки О. Арбузов експериментував в області жанрово-стильового вирішення п'єс, поєднуючи іронію і ліризм, драму і комедію. Одна з улюблених тем цього періоду – тема пізнього кохання, щаслива мить, що промайнула, або залишилася назавжди, яка звучить і в *«Казках старого Арбату»* (1970), і в *«Старомодній комедії»* (1975).

У 1983 році драматург пише п'єсу *«Жорстокі ігри»* про юних героїв. Кожен з них вже пережив драму – був зраджений або самотнім у родині, звідси недовіра до людей, і жорстокість, і егоїзм у молодих душах. На думку автора, причина цьому у світі дорослих, чії власні «ігри» трагічно позначилися на долі дітей. «Жорстокі ігри» молоді перериває «мирний і сумний, схожий на різдвяну казку фінал». У ньому – сутність авторського стилю Олексія Арбузова.

**Віктор Розов** (1913–2004). Драматург В. Розов із 1958 року керував семінаром драматургів у Літературному інституті ім. О. М. Горького в Москві. Він є автором майже 20 п'єс у жанрі соціально-психологічної драми, написаних на матеріалі сучасності й звернених, в основному, до морально-етичних проблем [145]. Особливість його творчої манери – вільне, природне розгортання в п'єсі життєвого матеріалу. Джерелом драматизму для нього є повсякденне життя людей (як у А. Чехова). Герої п'ють чай, вчать уроки, годують риб, сваряться, цілуються, а в цей час «складається їхнє щастя чи розбивається їхнє життя».

В. Розов із перших п'єс заявив про себе як художник, глибоко схвилюваний долею молодого покоління. 1949 року відбувся дебют драматурга на кону Центрального дитячого театру, який поставив п'єсу Розова «Її друзі», а 1953 – «Сторінки життя». Уже у цих творах драматург, відмовившись від стандартної фабули, спробував проникнути в психологію юних героїв, простежити процес їх громадянського становлення.

Справжнє народження Віктора Розова як драматурга відбулося в комедії «*У добрий час!*» (1954). Розповідь про те, як вчорашні десятикласники вступають до вузів, автор перетворив у реальне моральне випробування їх характерів. Проблема «ким бути?», небажання будувати свою долю по заздалегідь уготованій схемі, неприйняття обхідних шляхів для досягнення мети, прагнення до пошуків самостійної дороги в житті, до всього живого і чесного – такі основні лінії поведінки молодого сучасника, чуйно вловлені у цій п'єсі.

Комедія «*У пошуках радості*» (1957) відкрила наскрізну для творчості Розова тему боротьби із засиллям речей, із практицизмом, псевдоінтелігентним міщанським побутом, що внутрішньо гублять людину. Образ Оленки з «Пошуків радості» написаний драматургом із їдким гумором, що межує із сатирою. Розов навмисно пішов на загострення, створивши незвичайну за силою узагальнення метафору – батьківська шабля, якою Олег Савін рубає новомодні меблі. Недарма «розовські хлопчики», які протестують проти надмірної батьківської опіки і рвуться до самостійного життя з ненависного їм «показового» світу обивателів і пристосуванців, стали одним із символів епохи другої половини 1950-х.

Публікація драми «*Вічно живі*» (1956), написаної ще в період війни, стала другим «відкриттям» Розова-драматурга і творчим маніфестом Московського театру-студії «Сучасник» під керівництвом О. Єфремова. Естетика письменника з його інтересом до «скромного, але чесного реалізму» (К. Рудницького) збіглася з естетикою нового, щойно народженого театру. П'єса стверджувала дієвість понять обов'язку і честі для того покоління «40-х років», молодість якого припала на роки війни. Юна Вероніка, спустошена після загибелі коханого Бориса на фронті, знаходить сили до кінця п'єси зовсім подорослому запитати себе: «Навіщо я живу? Навіщо живемо ми всі, кому він й інші віддали свої непрожиті життя? І як ми будемо жити?...». Відповідь не це питання кожен шукав сам. Міжнародне визнання п'єси принесла екранізація М. Калатозова – фільм «Летять журавлі», який отримав «Золоту пальмову гілку» на Канському кінофестивалі 1958 року.

Якщо в ранніх творах Розова у центрі уваги художника персонаж, за долю якого автор особливо хвилювався, то в п'єсах «*У день весілля*» (1964), «*Традиційний збір*» (1967), «*З вечора до полудня*» (1970) й інших доля кожної дійової особи значима і цікава. На зустріч колишніх учнів зібралися випускники 1941 року, яким вже за сорок («Традиційний

збір»). На погляд одних, майже єдиним мірилом того, «відбулася» людина або «не відбулася», служать чини, звання, посади. На думку Сергія Усова, важливо, насамперед, яким бути, а не ким вважатися. У словах героя чутно голос автора. Новий напрям пошуків Розова – драма *«У день весілля»* (1964). Тут немає відкритого поєдинку між персонажами. Боротьба відбувається між правдою і брехнею в душі людини. В. Розов вважає за краще залишати фінали своїх п'єс відкритими.

З роками позиція Розова-драматурга ставала жорсткішою, що тягло за собою характерні внутрішні жанрові зрушення. Підтвердженням тому – його п'єса *«Гніздо глухаря»* (1978), твір майже фейлетонної різкості до міщанства, в якому можна побачити і трагедію, і сатиру. Несподівано натрапивши на цензурні перешкоди, *«Гніздо глухаря»* набуло широкої популярності. У п'єсі був лютий «розовський моралізм», віра в те, що хижацтву і цинізму може протистояти душевна чистота людей.

Нелегкий шлях на сцену очікував і драму Розова *«Кабанчик»*. Написана в «доперебудовний» період (1983), п'єса про те, «як гріхи батьків важким тягарем лягають на душі дітей». Змінився емоційний колорит драматургії Розова. Пішов у минуле світлий, чарівний світ юності, що наповнював його твори 1950–1960-х років. Войовничих «розовських хлопчиків» змінив молодий герой (Олексій Кашин), який став жертвою несправедливого життя своїх високопоставлених батьків.

У пізній період творчості, наприкінці 1980-х, Розов опублікував драму *«Дома»* (про долю молодих воїнів, які повернулися з Афганістану), комедію *«Прихована пружина»* (про звичаї, що панують нині у творчому середовищі). Обидві п'єси тісно пов'язані з роздумами письменника про сучасність, – і це почуття розчарування й гіркоти. 1991 року драматург створив «п'єсу-фантазію» *«Гофман»*, опубліковану в 1996.

Прикмети сучасності В. Розова виявляються в традиційно-побутовій манері. Час живе у його творах у ладі думок, ідеалах, антипатіях героїв, їх характерах. Його завжди цікавить, як та чи інша суспільна ситуація впливає на людину, на її моральні критерії. Розов був автором інсценізацій *«Звичайна історія»* за романом І. Гончарова, *«Брат Альоша»* за романом Ф. Достоєвського *«Брати Карамазови»*. Вистави за цими творами залишилися яскравими сторінками в історії російського театру ХХ ст.

П'єси В. Розова, одного з кращих драматургів свого часу, неодноразово екранізувалися.

**Олександр Володін** (1919–2001). Як драматург дебютував у 1955 році п'єсою «*Фабричне дівчисько*». П'єса про те, як колектив ламає людину, яка спробувала протистояти йому, викликала гостру дискусію на сторінках журналу «Театр». Проте «*Фабричне дівчисько*» з успіхом йшла в багатьох театрах Москви, Ленінграда та інших міст СРСР, а також за кордоном.

Другу п'єсу початківця драматурга, «*П'ять вечорів*», прийняв до постановки Великий драматичний театр (ВДТ). Через випробування, виклики долі пронесли герої свої почуття і, знову зустрівшись, не побоялися зробити крок до щастя. Спектакль, поставлений Г. Товстоноговим, став справжньою подією театрального життя. О. Володін одним із перших заговорив про моральне право керувати людьми, підняв голос у захист близького йому героя-інтелігента, обдарованого талантом розуміти людей, близько приймати до серця їхні турботи, і саме тому не попадає у сформований стереотип «керівника».

Як і Віктор Розов, Володін був драматургом покоління «шістдесятників» і у своїх п'єсах протистояв тенденціям драматургії сталінської епохи, в якій позитивний герой завжди відстоював колективні інтереси, вступати ж у конфлікт із колективом міг тільки негативний персонаж [195]. У своїх п'єсах, сюжети для яких він брав із повсякденного життя, Володін, починаючи з «*Фабричного дівчиська*», завжди був на боці людини, що йде проти течії, повстає проти загальноприйнятого, викриваючи, таким чином, соціальні, моральні й психологічні конфлікти сучасного йому суспільства.

О. Володін – автор популярної філософської драми «*Ящирка*» (1981). Цей жанр заявив про себе у 80-і р. ХХ ст. успішними постановками в радянському театрі, зокрема, такого драматурга, як **Едуард Радзинський**.

У середині 1980-х років значний розвиток отримує *філософська драма*. Філософськими називаються п'єси найбільш об'ємні й глибокі за художнім змістом. У даному випадку мається на увазі, що автори цих драм розкривають вирішальні, основні питання людського буття, прагнуть створити цілісне уявлення про світ. Найбільш яскравими творами філософської драми є п'єси «Бесіди із Сократом» та «Вона у відсутності любові й смерті» Е. Радзинського. Вірність фактам історії стала для автора лише необхідною початковою умовою п'єси про далеке минуле. Головним же для нього були морально-філософські проблеми.

«*Бесіди із Сократом*» (1973) – це перша п'єса на історичну тему Е. Радзинського. У ній показаний останній період життя великого філософа: звинувачення його в неповазі до богів і в поганому впливі на молодь, смертний вирок афінського суду, перебування у в'язниці й відмова врятуватися втечею, мужнє прийняття смерті. Він товариський, веселий та іронічний. Іронія, сумнів – одні з найважливіших рис його системи поглядів, його ставлення до світу. У Сократа прихований загострений інтерес до кожної людини і прагнення вселити всім поняття добра і справедливості, непохитна вірність своїм моральним принципам, за які він готовий платити найвищою ціною, навіть ціною власного життя. У ньому органічно поєднуються дві людини. Один простий, дорівнює всім, невибагливий і терплячий. Інший недосажно високий завдяки своїй життєвій програмі, з ним важко всім.

Головна героїня п'єси «*Вона у відсутності любові й смерті*» (1979) – сімнадцятирічна дівчина, тільки закінчила школу і готується до вступу в інститут. Це час перших зіткнень зі складнощами життя, із втратами. Вона ще на межі, на зламі, коли вже приходить перше жадібне бажання любові й перші роздуми про життя і смерть [196].

Фабула п'єси досить проста: юній героїні важко з дорослими, особливо з матір'ю, яка не розуміє її, дівчині здалося, що вона полюбила людину набагато старшу за неї і як із цієї любові нічого не вийшло. Але фабула лише зовнішній шар, за яким ховається складний, незграбний, войовничий характер. У ньому перемішалася все: гордість і егоїзм, чутливість і зарозумілість, душевна чуйність і моральний максималізм. Героїня шукає відповідність життя своїм максималістським вимогам, і коли виявляється, що ця відповідність існує не завжди, вона пред'являє людям занадто великий рахунок. Звідси і її конфлікт із матір'ю та подругою, і конфлікт із людиною, яку вона полюбила. Перебуваючи в полоні фантазій, вона виявляється нечутливою і в чомусь жорстокою по відношенню до близьких їй людей. Пройшовши через випробування, вона духовно дорослішає, стає щедрішою і терпимою.

Драматургія Е. Радзинського, як констатувала критика, за зміною епізодів і планів близька до кінематографу. Влучні спостереження за життям, стрімкий рух п'єс переривається експресивними монологами, які змінюються іронією.

Драматурги *Леонід Зорін* (1924–2020) і *Валентин Роцін* (1933–2010) збагатили театр низкою популярних п'єс широкого проблемно-тематичного діапазону, які увійшли до репертуарної афіши багатьох сценічних колективів, з'явилися й успішні кіноверсії. Серед творчої

спадщини Леоніда Зоріна – лірична драма про кохання, випробування часом і відстанню «*Варшавська мелодія*» (1969), комедія-ностальгія про молодість, про різні долі людей, які жили по сусідству, «*Покровські ворота*», драма про обов'язок, кохання і зраду на історичному матеріалі «*Царське полювання*» (обидві 1974); Валентина Роціна – сатира на сучасне міщанство «*Старий Новий рік*» (1966), лірична історія першого кохання «*Валентин і Валентина*» (1972), сценічна повість про війну «*Ешелон*» (1973), трагікомічна історія «*Перламутрова Зінаїда*» (1987).

До документально-історичної тематики, осмисленню політичних процесів, ролі лідера в історії звертався здебільшого на своєму творчому шляху драматург **Михайло Шатров** (1932–1988). Серед його п'єс: «*Шосте липня*» (1964), «*Сині коні на червоній траві*» (1979), «*Так переможемо!*» (1983), «*Диктатура совісті*» (1987).

Особливе місце в історії російської драматургії радянського театру належить творчості **Олександра Вампілова** (1937–1973).

Талановитий драматург прожив коротке життя – трагічно загинув напередодні свого 35-річчя на озері Байкал. Він народився в Іркутській області, закінчив філологічний факультет Іркутського університету. Був кореспондентом місцевих газет, бував у відрядженнях, знав людей, згодом почав писати оповідання і п'єси.

Драматургія Олександра Вампілова [73] – це внутрішня динамічність, загострений конфлікт, послідовність у вирішенні основної проблеми – випробування духовної сили особистості в боротьбі з побутом, середовищем. Вершина творчості – «*Качине полювання*» (1970), популярні «*Старший син*» (1968), «*Провінційні анекдоти*» (1970), «*Минулого літа у Чулімську*» (1972) та інші.

Вампілов запропащував нову систему відносин із глядачем, його п'єси розбивали будь-який стереотип мислення. Чеховська традиція, гострота Гоголя, побутова достовірність Островського увійшли в драматургію Вампілова [127]. Кожна п'єса Вампілова – це особливий зріз дійсності, що зберіг її теплоту і впізнаваність.

Оригінальний талант Олександра Вампілова привів на сцену героїв і конфлікти, не висвітлені раніше іншими драматургами. Вирішує ці конфлікти автор несподівано. Дія, що починалася як водевіль, може перетворитися на драматичну ситуацію, фінал якої залежить від характеру персонажів. Вампілов не шукає типового героя і не ставить його у типові обставини. Навпаки, його герой, як правило, опиняється в умовах виключних, неймовірних. При цьому той чи інший хід автора не самоціль, а засіб для розкриття внутрішньої сутності людини: багатства його душі чи, навпаки, потворства і вульгарності міщанина.



Герої драматурга завжди неповторні й водночас несуть певні родові риси. Молодий герой Вампілова (Колесов «Прощання в червні», Бусигін «Старший син») у процесі зростання, становлення. Це людина весела, поки ще легковажна, імпульсивна, діє, не розмірковуючи про наслідки своїх вчинків. Студент Колесов заради диплома відмовляється від коханої дівчини. Однак потім він намагається все виправити, але біль коханий людині вже завдано.

У пошуках ночівлі Бусигін знаходить легковажний вихід – вирішує видати себе за старшого сина Сарафанова. Йому повірили. І ось вже батько цієї непорядкованої родини, Сарафанов-старший, бачить у ньому свою опору і порятунку.

І все ж таки Вампілов на боці таких хлопців, з яких виростуть, він сподівається на це, справжні люди. Які б помилки не здійснював його молодий герой, як би не склалася його майбутня доля, автор у фіналі залишає можливість вибору правильного шляху.

Інший тип героя драматурга – користолюбець, егоїст, який живе для себе. Складно повірити в чесність і безкорисливість Хомутова персонажам п'єси «Двадцять хвилин з янголом» із серії «Провінційні анекдоти». Майже фантастична ситуація запропонована автором. Під час відрядження двоє на підпитку просять у борг у випадкових людей, які потрапили їм на очі. Ще більше нереальною стає поведінка персонажів, коли знаходиться людина, готова позичити необхідну суму. Таким чином, у п'єсах Вампілова постає поєдинок доброти та безкорисливості із злом і егоїстичними уявленнями. У них характерна саме для його творів ситуація, коли не злодій, не негативний персонаж, а носій добра запускає механізм інтриги.

Автор, створюючи незвичний тип героя, досліджує складну особистість в усіх її протиріччях і контрастах. Ми ніколи не знаємо, як закінчиться його п'єса.

Зазвичай, вампіловський герой піддавався спокусі легкого шляху, і перший компроміс автоматично породжував низку наступних. Він легко долав обставини, вирішував чергову ситуацію. Кожен вчинок героя народжувався немов би несподівано, випадково, їм персонажі не надавали уваги. Герої вважали ці вчинки хвилиною слабкості. Вони дозволяли собі деякі відступи від свого морального «цілого». Проте, кожний вчинок народжував наступний і саме вони склали історію життя, владу над якою герой втратив.

Саме тоді наставала мить відчайдушного самоусвідомлення героя. Фінал кожної вампіловської п'єси – це прозріння героя, радісне чи гірке. І саме фінал виявляв авторське ставлення до своїх персонажів.

Фінальне прозріння героя – це результат відсторонення героя від самого себе, це підсумкові роздуми і висновки, які підводять ризику під прожитим на цю мить життям. Отже, одна з авторських функцій віддана герою. Однак таке відсторонення героя подовжує дистанцію між ним і драматургом, тобто примушує Вампілова відсторонитися від створеного образу і не використовувати героя як «рупор авторських ідей».

Таким чином, сюжет у вампіловських п'єсах розгортається у двох планах. Перший – негативні вчинки героя по відношенню до інших з метою виплутатися з непростих обставин, другий – моральна самозрада як відступ героя від власного уявлення про свою особистість. У фіналі, коли ці дві лінії досягають кульмінаційного піку, герой виявляє свій моральний рубіж. І тоді він повною мірою усвідомлює невідповідність свого реального «я» з ідеальним, що існує у його уяві. Це прозріння героя стає його судом над собою, показує, наскільки сильно підкорили його особистість ті моральні відступи, яким він надавав значення.

Вампіловська драматургія характеризується складною багатошаровою структурою. Авторська воля проявляє себе у непростій побудові фабули й елементах символіки. Качине полювання, Чулімськ, садок навколо чайної – поетичні метафори. Своєю незавершеністю, певною загадковістю вони вибиваються із побутового ряду вампіловських драм. Образний стрій, на перший погляд, випадковий, і стає тим началом, що цементує в єдину художню форму багатошарову структуру п'єс драматурга.

Тема людської духовності у вампіловських п'єсах знайшла зовсім новий ракурс висвітлення. Якщо його попередники писали про прояви духовного багатства в людях і проводили їх через зіткнення з негативними персонажами, то Вампілов переніс цей конфлікт у напружене духовне існування героя. Вампілову потрібна дистанція, відсторонення від своїх персонажів, аби більш об'єктивно розібратися в їх сутності. Вампілов уперше застосував цей прийом у жанрі психологічної драми. Він ускладнив авторський погляд на героя.

Предметом уваги автора стала душевна спустошеність, існуюча в його п'єсах або як загроза, що нависла над людиною, або як вже непоправний результат краху особистості. Своєрідність нового повороту теми надавала драмам драматурга особливої жорсткості. Його звинувачували в песимізмі. Проте із цим неможливо погодитися.

Одна з кращих п'єс Вампілова «Качине полювання» – драма людської особистості, яка не відбулася. Головному герою Зілову з його безвідповідальністю, безхребетністю, душевною спустошеністю байдуже все на світі. Витоки його морального зубожіння приховані, але тим більше вони небезпечні, вважає автор.

Тонким психологом виступає Вампілов і в драмі «Минулого літа в Чулімську». Уважно стежить художник за поведінкою дійових осіб, за розвитком характеру Валентини і вчинками Шаманова. Остаточні рішення винесені за рамки сюжету, але очевидно, що для слідчого Шаманова, розгубленого перед життєвими труднощами, не все втрачено, для нього можливе відродження. Вистояла в першій життєвій катастрофі й Валентина, вистояла завдяки своїй чистоті, твердості духу і великій волі. Вампілов талановито розкривав витoki спустошеності й пасивності у своїх п'єсах, і водночас вони націлені на викорінення цих начал у людині. Мабуть, автор вірив, що насправді може змінити щось у людині.

Після трагічної загибелі драматурга його п'єси йшли на кону не тільки радянських театрів, а й за кордоном. Успішними стали вистави ВДТ, «Современника» та інших. Найбільшою загадкою О. Вампілова для театральних режисерів залишилося «Качине полювання». Знайти «ключ» до цього твору, одного з кращих в історії драматургії ХХ ст., поки не вдалося. Більш щасливо склалася кінодоля творів О. Вампілова, зокрема фільму «Старший син» із зірками театру і кіно М. Караченцевим – Бусигінім і Є. Леоновим – Сарафановим-старшим, і «Відпустка у вересні» (за «Качиним полюванням») із блискучим акторським ансамблем (у ролі Зілова – О. Даль) режисера В. Мельнікова.

Дуже рано, на злеті, перервався творчий шлях митця. Проте театр О. Вампілова, який вдалося створити цьому унікально талановитому художнику, вплинув на творчість багатьох драматургів, його сучасників. Це сприяло виникненню нової драматургічної течії, початку нової сторінки в історії театру ХХ ст.

### **7.3.3. Російська драматургія «нової хвилі»**

Драматургія «Нової хвилі» або «Поствампіловська драма» – це п'єси 1980-х років. Вони дужі різні, як і їх автори. Це драматурги **Віктор Славкін** («Доросла дочка молодій людини»), **Людмила Петрушевська** («Три дівчини у блакитному»), **Олександр Галін** («Зірки на ранішньому небі»), **Людмила Разумовська** («Дорога Олена Сергіївна») та інші.

У назві «поствампіловська драма» зафіксована головна особливість цієї драматургічної течії. Саме під егідою найкращої п'єси Вампілова «Качине полювання» прийшли в драматургію Славкін, Петрушевська, Галін, Арро, Разумовська та інші. Драматургія «нової хвилі» побудована на з'ясуванні відносин із минулим.

Ретроспекції «Качиноного полювання» (у Вампілова кілька місяців, тижнів чи днів) у п'єсах «нової хвилі» відкидає у минуле на десятиріччя, на покоління, як у «Дорослій дочці молодого людини» В. Славкіна, «Ретро» О. Галіна та інших творах [85]. Навіть атмосфера п'єси Л. Петрушевської, яка ніколи не використовує прийом прямої ретроспекції, мотив спогадів героїв, сповнена «духом комуналок, а не сучасних окремих квартир», а її діалоги передають «аромат мови» 60-х років ХХ ст. Характерними рисами драматургії «нової хвилі» є:

- ✓ ліквідація дистанції сцена-глядач. Найчастіше твори драматургів «нової хвилі» ставили на малій сцені, або знімали у форматі камерного телевізійного фільму. Актор прагне злитися з глядачем і долучити до гри глядача, не показати, що гра взагалі існує. Простір життя неможливо відрізнити від простору сцени, а тому використовується одноактність (час художній і реальний співпадають);

- ✓ натуралістичність мови;

- ✓ героям «нової хвилі» притаманні самоаналіз і пошук свого місця в реаліях сьогодення, тому увага до деталей – у спогадах про минулий час. Як виняток, у Петрушевської герої не відчують часу, не співвідносять себе ні з чим;

- ✓ різкість і жорсткість в інтерпретації життєвого матеріалу;

- ✓ невизначеність фіналу – простір для глядацької фантазії;

- ✓ глядач на виставах «нової хвилі» замість «приємного відпочинку» в театральному кріслі найчастіше влаштовує «внутрішній самосуд» для себе;

- ✓ драматурги «нової хвилі» не хочуть бути наставниками глядачів, а тому приховують свої симпатії та антипатії;

- ✓ драматурги «нової хвилі» вимушують кожного глядача думати, шукати своє кредо, свій символ віри;

- ✓ ці п'єси не розраховані на однорідну масу, на нівелювання особистості, навпаки, вони пробуджують у людей різного віку і статусу найважливіше саме для цієї конкретної людини;

- ✓ автори «нової хвилі» показують, як видозмінюються у життєвій конкретиці вічні поняття про обов'язок, порядність, чесність. У їхніх п'єсах є прихований громадянський пафос, вони попереджають нас про втрату морального стрижня, що надає сенсу сьогоденню.

Наприклад, якщо звернутися до драматургії Л. Петрушевської, можна зрозуміти, що за недовомовністю, алогізмом, взаємонепорозумінням у «всесвіті п'єси», що є лише зовнішньою оболонкою, криється багатий поетичний світ драматурга, який кожного разу звучить інакше залежно від рівня асоціацій, які виникають. Автор виводить спіраль своїх питань до висот філософських роздумів, залишаючи героїв не з реаліями побуту, а з вічними моральними заповідями. Життєва історія стає притчею.

#### **7.4. Основні тенденції в українській радянській драматургії ХХ століття**

##### **7.4.1. Українська драматургія 1920–1950-х років**

1920–1930-і роки – період зародження української драматургії радянського періоду. Українська радянська драматургія сформувалася на основі досягнень української драматургії кінця ХІХ – початку ХХ ст., творчих традицій Котляревського, Квітки-Основ'яненка, Старицького, Кропивницького, Карпенка-Карого, Франка, Лесі Українки. Засновниками української радянської драматургії виступили письменники Іван Кочерга (1881–1952), Микола Куліш (1892–1937), Мирослав Ірчан (1897–1937), Іван Микитенко (1897–1937), Іван Дніпровський (1895–1934), Юрій Яновський (1902–1954), Леонід Первомайський (1908–1973) та інші. Водночас у становленні української радянської драматургії брали участь літератори старшого покоління – Степан Васильченко (1879–1932), Яків Мамонтов (1888–1940) та низка інших митців.

**Степан Васильченко** пише історичну драму «Кармелюк» (1917).

**Яків Мамонтов** написав популярну п'єсу-сатиру на анархістів «Республіка на колесах» (1928).

**Іван Кочерга** звертається до теми національно-визвольного руху «Фея гіркого мигдалю» (1926), у жанрі фєєрії зображує події громадянської війни «Марко в Аду» (1928).

**Мирослав Ірчан** створює образи нових людей – борців за соціалізм, підпільників «Бунтар», «Підземна Галіція», драму «Плацдарм» (1932).

Ліричність і романтична піднесеність притаманна творчості **Івана Дніпровського**. «Яблуневий полон» (1926) – про духовний світ радянської людини, питання морального обов'язку перед народом.

У середині 1920-х років у драматургію прийшов **Микола Куліш** [95]. Творчість **Миколи Гуровича Куліша** (1892–1937) – це багатогранне зображення побуту, психології, соціально-культурних процесів,

інтелектуальної динаміки, світоглядних тенденцій в Україні перших десятиліть ХХ ст. Доля українського села й селянина, духовні пошуки інтелігенції, пріоритети й цінності нової генерації державних службовців, психологічні тенденції в робітничому середовищі, розмаїтість світоглядної палітри інтелектуалів, духовний стан столичного й провінційного міст, аспекти національно-історичного розвитку та перспективи України – таким виглядає зріз основних проблем Кулішевої драматургії.

М. Куліш народився в с. Чаплинка на Херсонщині в дуже бідній родині, його батьки працювали у наймах, мати рано померла. Здібності до навчання, інтерес до літератури проявилися у М. Куліша дуже рано. Загалом у літературному розвитку Миколи Куліша особливе місце посідає містечко Олешки – тут він почав писати сатиричні вірші, фейлетони, епіграми, що з'являються на сторінках учнівських рукописних журналів, ініціатором і редактором яких він сам і був. Інші, недруковані твори, поширювалися у списках серед підлітків і молоді й згодом мали значний вплив на них. В Олешках з'являються і перші драматичні спроби Куліша. 1913 він пише першу п'єсу «На рибалці» (російською мовою), що згодом стане основою комедії «Отак загинув Гуска».

Під час громадянської війни він бере участь у боях із денікінцями, очолює один із штабів військ Червоної Армії. У 1920-х керує органами народної освіти, редагує газету, складає першу українську абетку для дорослих, в якій використовує твори класичної української літератури, а також деякі власні. Організуючи школи, Куліш багато подорожує південною Україною. Під час голоду 1921–1922 років він намагався допомогти учням. 1924 року пише п'єсу «97» про голод на Херсонщині, свідком якого він був. Постановка цього твору 1925 року на харківській сцені принесла Кулішу загальне визнання.

В Одесі письменник стає членом письменницької спілки «Гарт». Редагує газету «Червоний шлях» у Зінов'євську. 1925 року переїжджає до Харкова, входить до літературної організації «ВАПЛІТЕ», знайомиться з визначними діячами української літератури і театру, серед яких М. Хвильовий, Лесь Курбас, О. Вишня, Ю. Яновський, І. Дніпровський та інші.

У цей період розпочинається плідна співпраця з трупю театру «Березіль» та його режисером, реформатором українського театрального мистецтва Лесем Курбасом. М. Куліш стає центральною постаттю тодішньої української драматургії, і 1926 року його було обрано президентом «ВАПЛІТЕ». Він займається редакторською роботою, друкується в альманасі «Літературний ярмарок», з кінця 1929 – член

президії нового літературного об'єднання «Пролітфронт». Проте на початку 1930-х років у житті Куліша настають трагічні сторінки. За допомогою пробільшовицьких критиків творчість драматурга визнається однією з негативних тенденцій у тогочасній українській літературі.

Письменник мандрує Херсонщиною, бачить голодомор 1933 року і починає розчаровуватися у революційних ідеях. У цей час проти нього спрямовується ідеологічна компанія. На першому всесоюзному з'їзді радянських письменників, що відбувся 1934 року, М. Куліша оголосили буржуазно-націоналістичним драматургом. Було зазначено, що на його драматургії базувалася робота театру «Березіль», коли ним керував Лесь Курбас – режисер вже був звинувачений і заарештований.

Майже вся драматургічна спадщина М. Куліша входить до національної літературної класики, а п'єси «*Народний Малахій*» (1927), «*Патетична соната*» (1931), «*Маклена Граса*» (1933) – до європейської та світової художньої скарбниці [114].

«*Народний Малахій*» (1927) є дуже глибоким твором, відкритим для інтерпретації. Малахій, почувши «Інтернаціонал», побачивши перед очима «голубу даль соціалізму», забуває про родину, про себе самого та вирушає до Москви із проектом «негайної реформи людини» і України. Напівшизофренічним видається образ Малахія, який задля «голубої далі соціалізму» забуває про елементарне людське, не бачить реального життя, не розчулюється навіть тоді, коли його дочка задля порятунку батька доходить спочатку до проституції, а потім і до самогубства. Важко не погодитися з думкою тих, хто вважає, що цей образ дещо нагадує нам персоніфіковані в конкретну особу історичні події...

У п'єсі «*Мина Мазайло*» (1929) йдеться про різні аспекти процесу так званої українізації, а ще – це філософський твір про трагікомедійність життя. У родині Мина Мазайла на ґрунті українізації розгортаються справжні філологічні та морально-етичні баталії. Батько родини хоче змінити прізвище і назавжди забути про свій рід, що нібито не давав йому досягти успіху в кар'єрі та суспільному житті. Мав рацію режисер Лесь Танюк, коли зазначав: «Глядач прочитував Кулішевий гротеск як політичну сатиру на міщанство в цілому, на філістерство, тобто обивательську відсталість, як на духовне явище, як уїдливу критику будь-якої національної упередженості й зверхності – від «хатнього» українського націоналізму до великоросійського шовінізму». Автор поставив у п'єсі важливе для України питання: бути чи не бути українській нації?

«Патетична соната» (1931) є надзвичайним твором. У ньому М. Куліш створив цілу галерею усіх типів героїв, які тільки могли зустрітися у 1917–1919 роках: дівчина Марина (уособлює прагнення самостійності нашої держави), її батько Ступай-Ступаненко і поет Ілько Юга (українська інтелігенція), білогвардійці, прихильники монархії, більшовик Лука. Композиція твору, на думку дослідників, є багато в чому новаторською, адже М. Куліш і справді досягає ефекту музичного звучання слова.

«Маклена Граса» (1933) – одна з вершин філософської драматургії М. Куліша і філософсько-метафоричного театру його видатного інтерпретатора Леся Курбаса. Цей режисер-новатор прочитав твір драматурга як філософську трагікомедію про деформацію логіки світу, в якому гроші й інші вторинні цінності вбивають в людині людське. Вистава була заборонена. Посилилися ідеологічні цькування. Низка новаторських, актуальних п'єс драматурга була заборонена, ім'я драматурга, як й ім'я Леся Курбаса, викреслено з історії українського театру.

У листопаді 1937 М. Куліша і багатьох представників української інтелігенції – духовної еліти сучасності було знищено. «Розстріляне відродження» – одна з найтрагічніших сторінок в історії українського народу. Лише в 1956 році Микола Гурович Куліш був посмертно реабілітований. Творчість М. Куліша по праву вважається вершиною української драматургії ХХ ст.

Яскравою сторінкою в історії українського театру стало сценічне втілення п'єси «Диктатура» (1929) драматурга **Івана Микитенка** на тему союзу селянства і робітничого класу в постановці Леся Курбаса. Конфлікт між куркулями-саботажниками і селянами та робітниками суднобудівельного заводу розкривав життєву силу диктатури пролетаріату. Цю звичайну п'єсу-одноденку Курбас перетворив на ораторію з 42 музичними партіями і створив сценічний шедевр в естетиці метафоричного театру.

Про революційну боротьбу і побудову нового життя розповідали **Леонід Первомайський**, «Комсомольці» (1929), **Юрій Яновський**, «Завойовники» (1932). Героїко-романтичний характер носить і народна драма Ю. Яновського «Дума про Британку» про боротьбу селян Британки проти ворогів революції. П'єса сповнена оптимістичної віри у перемогу справи, за яку бореться народ.

**Олександр Корнійчук** (1905–1972) у 1933 році написав героїчну трагедію «Загибель ескадри», успіх якої визначили масштабність подій, індивідуалізація образів, яскраві масові сцени, драматизм.



У творчості О. Корнійчука від початку простежується певна політична заангажованість. З часом він стане найзатребуванішим українським драматургом радянського періоду.

Основною темою української драматургії 30-х років була проблема соціалістичного перетворення міста і села, утвердження нових суспільних відносин. Ці теми відобразив *Іван Микитенко* (1897–1937). Герої його п'єс – працівники індустріальної промисловості, «Дівчата нашої країни» (1932), ентузіасти науки і техніки, «Кадри» (1930), носії нової моралі, «Дні юності» (1936).

Одним з найпопулярніших творів на цю тему була драма «Платон Кречет» (1934), автором якої був *О. Корнійчук*. Філософія оптимізму і життєлюбства характеризують образ лікаря і вченого Платона Кречета, який став ототожненням нової молоді інтелігенції.

*Іван Кочерга* (1881–1952) – майстер створення складних сюжетів, гострих конфліктів, напруженої дії. 1934 року пише п'єсу «Майстер часу», в якій яскраво проявилися особливості манери драматурга – поєднання реального і фантастичного, філософічність.

Серед історичних драм виділяються у 1930-ті роки «Свіччине весілля» *І. Кочерги*, «Богдан Хмельницький» *О. Корнійчука*. У роки Другої світової війни було створено п'єсу «Фронт» (1942) *Корнійчука*, яка критикувала архаїчні методи ведення війни, розповідала про мужність захисників Вітчизни, п'єсу *Кочерги* «Ярослав Мудрий» (1944) – народну епопею про героїчне минуле українського народу, про любов до батьківщини.

#### 7.4.2. Українська драматургія 1960–1980-х років

У повоєнні роки військова героїка є однією з провідних тем в українській драматургії: «Генерал Ватутін» (1947) *Любомира Дмитерка* (1911–1985), «За другим фронтом» (1949), «Життя починається знову» (1950), «Київський зошит» (1963) *Вадима Собка* (1912–1981).

З'являються нові п'єси, які відображують мирне, повоєнне життя. *О. Корнійчук*, драма «Макар Діброва» (1948) – конфлікт між творчим ставленням до праці й косністю, яскравий образ хазяїна життя – гірняка Донбасу Макара Діброви. Комедії «Калиновий гай», «У степах України» присвячені життю на селі, проблемам колективної праці, побуту і моралі звичайної людини. «Крила» – два стилі керівництва: творчий і догматичний. Романтичний образ крил – символ боротьби за світле майбутнє.

У другій половині 1940-х років у драматургії проявляє себе **Олександр Довженко** (1894–1956). «Життя у цвіту» присвячена творчості видатного вченого Івана Мічуріна – чітка композиція, емоційна виразність, гостро-філософська насиченість. Драматична поема «Нащадки запорожців» (1953) зображує події колективізації, боротьбу між чиновниками-бюрократами та селянами-трудівниками.

Життя села 1950–1960-х років відображено в п'єсах **Миколи Зарудного** (1921–1991) «Весна» (1954), «Веселка» (1958) та інших. Драматургії Зарудного притаманні колоритність характерів, гумор, артистичність мови.

Морально-етичним проблемам сучасності присвячена драма Ю. Яновського «Донька прокурора», яка підіймає питання відповідальності батьків за долю своїх дітей, за ідейну та життєву позицію молоді.

У 1961 році **Олександр Левада** (1909–1995) створює віршовану філософську трагедію «Фауст і смерть» на сюжет про політ людини до космосу і трагічну загибель вченого-астрофізика. Левада продовжує лінію філософської драматургії І. Кочерги.

Досвід української класичної драматургії використовує у своїй комедії «Фараони» (1961) **Олексій Коломієць** (1919–1994). У п'єсах на тему Другої світової війни («Голубі олені», «Кравцов») О. Коломієць досліджував людські долі, внутрішній світ своїх сучасників. Всупереч канону соцреалізму, зазначають літературознавці, драматург використав модерністські засоби драматургічної поетики, зокрема різні види монтажних конструкцій.

П'єси О. Коломійця «Голубі олені» і «Кравцов» мають ознаки романтичної драми, зокрема особливо важливого значення надається мотивові любові, чистої, щирої, а також ідеї жінки як берегині цього палкого почуття і вищих моральних цінностей. Будова цих творів мозаїчна (окремі сценки, короткі епізоди, рядки з листів чи телеграм). Характери дійових осіб наділені художньою умовністю.

Драматурги прагнуть до створення сильних характерів. У драмі **Михайла Стельмаха** (1912–1983) «Правда і кривда» (1964) йдеться про боротьбу проти косності. У п'єсі О. Корнійчука «Сторінки щоденника» (1965) автор стверджує непримиренність до догм.

Починаючи з середини 1960-х, а особливо у період 1970–1980-х років драматургія поступово звільняється від ілюстративності й описовості, казенного пафосу і засилля «виробничих» конфліктів [26]. Дедалі виразніше вимальовується тенденція до відображення найбільш морально-етичних проблем, до всебічного мотивування людського характеру, драматичних ситуацій, драматичного конфлікту в цілому. Сильнішим стає потяг до дослідження психології людини, її духовних шукань.

Морально-етична проблематика, за твердженням критиків, знаходить своє природне вираження в психологічній драмі. Однією з перших «повнометражних» драм у цьому жанрі є *«Кафедра»* (1979) **Валерії Врублевської**. Художньою знахідкою авторки став образ завкафедри Бризгалова – символ тієї жорстокої, бездуховної сили, яка покликана була маніпулювати людьми, їх свідомістю, перетворювати колеґ на слухняні, покірні істоти, що втратили власні гідність і совість.

Одним із магістральних напрямів у драматургії 1970-х – першої половини 1980-х років, констатували театрознавці, стала *«виробнича п'єса»*. Роки суспільного застою відбилися в українській драматургії строкато й еkleктично. П'єси, написаних власне драматургами, стає дедалі менше, натомість більше інсценізацій і творів, які виходять з-під пера поетів та прозаїків, і які треба відповідно оцінювати – як пробу драматургічного пера (п'єси П. Загребельного *«Хто за? Хто проти?»*), *«І земля скакала мені назустріч»* Ю. Щербака. Інсценізації актуальних романів і повістей здебільшого мали присмак вторинності (як і кіно- чи телеверсії).

Загальносоюзний попит на «виробничу драму» вдовольнявся, насамперед, зусиллями російських авторів, зокрема п'єси **Ігнатія Дворецького** *«Людина зі сторони»*, **Олександра Гельмана** *«Протокол одного засідання»*, *«Зворотній зв'язок»*, *«Ми, що нижче підписалися»*, **Валентина Черних** *«Проводимо експеримент»* мали широку сценічну географію. Українська драматургія, зрозуміло, підключалась до загального процесу, але функції «виробничої п'єси» перейняла на себе саме проблемна соціальна драма.

Необхідно зазначити, що в репертуарі українських театрів у цей період простежується засилля творів певного кола авторів, активно підтримуваних владою, і які знаходяться поза критикою – О. Корнійчук, М. Зарудний, О. Коломієць, а також п'єс-одноденок драматургів В. Канівця, О. Левади, І. Рачади, В. Собка тощо.

У період «перебудови», з початком демократичних реформ простежується відновлення інтересу до національної драматургії, «табуованої» у радянські часи. На сцену повертаються п'єси М. Куліша, В. Винниченка, Л. Старицької-Черняхівської й інших українських драматургів і письменників. З'являються твори на біблійні теми, серед яких *«Вертеп»* В. Шевчука, *«Ісус, Син Бога Живого»* В. Босовича.

### 7.4.3. *«Нова хвиля» в українській драматургії*

Етапним явищем у розвитку вітчизняного сценічного мистецтва стала творчість драматургів *«нової хвилі»* [12]. На соціально-культурологічному рівні вона втілила *перехід від соціалістичної традиції*

до формування сучасної постмодерної драми. У контексті суспільно-історичних процесів їй належала роль деміфологізації суспільства засобами мистецтва.

Драматурги «*нової хвилі*» зосередили увагу не стільки на сюжетобудові текстів, скільки, передусім, на персонажі-протагоністі твору. Колізії переміщуються в площину індивідуальної свідомості героя, що сприяло домінуванню в «*новій хвилі*» внутрішньо-психологічного конфлікту. Світовідчуття представників «*нової хвилі*» реалізувалось у формулі «герой – його внутрішній світ – суспільство». А це в контексті співставлення соцреалістичних п'єс і «*нової хвилі*» означало діаметральні зміни на рівні художньої структури текстів.

На зміну віри у світле майбутнє прийшли почуття розгубленості, зневіри, приреченості, але водночас герої «*нової хвилі*» отримують шанс на болісне пробудження від тривалого летаргічного сну свідомості. Стилїстика драматургії «*нової хвилі*» сформувала *суспільно-рефлексивний тип драми*, поява якої закономірно пов'язана із суспільно-історичними умовами кризової доби [12]. Кризові тенденції, що почали спостерігатися в країні, викликали прагнення знайти причини соціальних тріщин. У п'єсах «*молодих авторів*» подія замінюється рефлексією героя, якому надається можливість самому визначати пріоритети, не керуючись при цьому суспільними нормами. Саме тому у творах «*нової хвилі*» чутно багатоголосся, кожен із персонажів п'єс має право на власний індивідуалізований простір, свої погляди на життя і, що характерно, у текстах відсутні будь-які оцінки позицій героїв.

Поява драматургії «*нової хвилі*» не була випадковістю, скоріше можна говорити про свідому етико-естетичну ревізію, здійснену молодим призовом драматургів 80-х років ХХ ст. під впливом кризових культурно-історичних процесів у країні. Відсутність у сценічному мистецтві драматургів-професіоналів (за таких умов п'єси почали створювати письменники, які працювали в інших жанрах – прозі, поезії, критиці, художньому перекладі, дитячій літературі) зумовила потребу у формуванні нової когорти письменників. Для вирішення цієї проблеми була створена лабораторія молодих драматургів при Правлінні Українського театрального товариства (1975). Представники першого випуску лабораторії (*Я. Верещак, В. Фольварочний, Л. Хоралець, А. Крим, Я. Стельмах* та ін.), набувши належної фахової кваліфікації, проте емансипувавшись від владних ідеологічних настанов, і стали ядром «*нової хвилі*» у вітчизняній драматургії 80-х минулого століття [12].

**Ярослав Верещак** – театрознавець і драматург. Автор популярних п'єс, які йшли в багатьох театрах України, серед них: «Восени, коли зацвіла яблуня...» (1976), «Банка згущеного молока» (1982), «Королівський особняк» (1987). У 1990 році випустив збірку п'єс «Імпровізація». Сьогодні Я. Верещак є головою Всеукраїнського благодійного фонду «Гільдія драматургів України».

**Василь Фольварочний** – поет, прозаїк і драматург. «Не проспати роси» (1976), «Вода з отчої криниці» (1978), «Дитячі забави» (1988), збірники п'єс: «Спокуса», «Пересолений мед» (2000).

**Лариса Хоролець** – перший міністр культури незалежної України, відома актриса, режисер, театральний педагог, перекладач, драматург, авторка п'єс «Сирени» (1976), «Мені тридцять» (1978), «На вулиці Електричній» (1979), «Третій» (1981), «В океані безвісті» (1987) та інших. За п'єсами Л. Хоролець поставлені вистави в театрах України та за її межами. Її драматургічні твори популярні – перекладені російською, польською, німецькою, словацькою мовами.

**Анатолій Крим** – письменник, драматург, сценарист. А. Крим – лауреат багатьох літературних премій, чи не єдиний сучасний драматург, п'єси якого активно ставлять не тільки на Батьківщині і в ближньому зарубіжжі, але й у театрах заокеанських країн. Він є почесним громадянином міста Балтімора (США). Серед його п'єс – «Довга дорога додому...», «Звідки беруться діти?», «Нелегалка», «Дзвінок з минулого», «Жіноча логіка». 1982 року Крим написав «Фіктивний шлюб», п'єсу одразу ж тільки в Україні поставили 16 театрів: «Я став відразу репертуарним драматургом номер один, найбагатшим і затребуваним, обігнавши О. Коломійця та М. Зарудного», – згадував Крим [86].

В Літературному інституті Крим навчався у класиків радянської драматургії Віктора Розова, Леоніда Зоріна та багатьох інших. Знаковою для нього стала творчість одного з представників інтелектуальної драми, швейцарського драматурга Ф. Дюрренматта, вплив якої відчувається в його популярних п'єсах «Заповіт цнотливого бабія», «Осінь у Вероні». У першій Крим запропонував глядачеві своє тлумачення історії Дон Жуана, а в другій – історію Ромео і Джульєтти, які не померли. По-своєму адаптувавши геніальну п'єсу Шекспіра, власник Верони робить на цьому бізнес, благо туристи валять валом подивитися на провулок ім. Тібальда і вулицю ім. Меркуцію. У п'єсі Ромео і Джульєтти вже за п'ятдесят, вони живуть під іменами власних слуг. Однак, написавши долю людини, Геній прирікає її пройти цей шлях. Герої Крима закінчують, як герої Шекспіра.

З 2004 року Анатолій Крим секретар Національної Спілки письменників України.

**Ярослав Стельмах** (1949–2001) – один з найпопулярніших вітчизняних драматургів кінця минулого століття, який рано пішов із життя, а його твори і сьогодні йдуть на кону вітчизняного театру [125]. Він народився 1949 року в Києві у сім'ї відомого письменника Михайла Стельмаха. Після закінчення середньої школи вчився в Київському інституті іноземних мов, потім в аспірантурі, займався перекладацькою діяльністю. На час закінчення інституту Ярослав мав уже кілька друкованих перекладів з англійської мови.

Незважаючи на відчутні успіхи в галузі художнього перекладу, несподівано навіть для самого себе Я. Стельмах почав писати твори для дітей. У 1975 році вийшла його перша книжка – збірка оповідань «Манок», потім повісті, серед яких «Химера лісового звіра», «Якось у чужому лісі» та інші. У цей же час з'явилися і його перші п'єси, які мали неабиякий успіх: у п'ятнадцяти театрах одночасно йшла п'єса «Привіт, синичко!».

Щоб хоч частково ліквідувати дефіцит п'єс для наймолодшого читача, Ярослав Стельмах створює «Митькозавр із Юрківки», «Вікентій Прерозумний», які свідчать про знання автором дитячої психології, його вміння розкрити внутрішній світ дитини.

Чималу аудиторію глядачів збирала і п'єса «Шкільна драма». Ця новаторська п'єса Я. Стельмаха відобразила руйнування основних принципів соцреалістичної стилістики. Автором було використано провідні елементи соцканону (герой твору – колектив; сюжет базується на основі класичної виробничої п'єси; наявні «герої-апостоли», тобто виразники ідей соцреалізму, вчителі тощо), однак застосовані деталі, що, здавалося б, споріднюють текст п'єси з радянською драмою, переакцентовуються автором, зображуються в іншому світлі. Драма починає тяжіти до антирадянського дискурсу, заперечуючи догмат винятковості радянського способу життя, його утопізм. Отже, текст «Шкільної драми» репрезентує стилістику перехідності, що спрямована на деміфологізацію основних засад соціалістичного ладу.

Понад 30 років він працював у драматургії, написав 25 п'єс і зробив майже 50 перекладів драматичних творів. Драматургічна діяльність Я. Стельмаха була високо оцінена ще в Радянському Союзі. Так, за п'єсу для дітей «Привіт, синичко!» у 1979 році він був удостоєний другої премії на Всесоюзному конкурсі на кращий драматичний твір для дітей і юнацтва, а в 1984 році за п'єсу «Запитай колись у трав» письменникові присуджена премія ім. М. Островського.

«Ярослав бачив і відчував те, чого не бачила більшість із нас, – згадували сучасники. – Він першим відчував злам тодішнього суспільства, який ще тільки визрівав, і з властивою йому сміливістю змальовував у своїх п'єсах. Це особливо відчувалося в його п'єсі «Провінціалки», де конфлікт суспільства і людини відбився на героях п'єси» [72, с. 47]. Я. Стельмах успішно працював для театрів над інсценівками відомих класичних творів, зокрема таких авторів, як Е.-Т.-А. Гофман, Г. Флобер, І. Шоу.

Незалежна Україна також відмітила драматургію Я. Стельмаха. У 1996 році йому була присуджена премія ім. І. Котляревського, 1999 року він названий кращим драматургом року і, нарешті, за книжку повістей і оповідань для дітей «Голодний, злий і дуже небезпечний» у 2001 році він став лауреатом найвищої літературної премії, якої удостоюються дитячі письменники України – премії ім. Лесі Українки.

Я. Стельмах загинув у 2001 році в автомобільній катастрофі. Похований у Києві на Байковому кладовищі поруч із батьком.

Таким чином, «нова хвиля» української драматургії відобразила шлях від заперечення канонічної драматургічної системи. «Нова хвиля» має еkleктичний характер і відсутність чіткої жанрово-стилістичної нормативності. Але попри стильову еkleктичність у драматургії «нової хвилі», на думку дослідників, слід виділити ряд провідних домінант: відмова від усталених жанрово-видових норм і активний пошук у царині організації структури як самого тексту, так і сюжетних форм; відхід від кліше «герой – антигерой», і, відповідно, засвоєння нової побудови конфлікту; концентрація уваги на відносно нових морально-етичних проблемах, дослідження першопричин духовного спустошення протагоніста, що зумовлює тотальний песимізм й апокаліптичні настрої в текстах «новохвилівця» і водночас імпульсує героїв шукати бодай якісь шляхи виходу із кризи [12].

**Висновок.** Соціокультурна ситуація кінця ХХ ст. зробила істотний вплив на естетику театру і драматургії, зумовивши їх виражальні засоби і мову. У цей перехідний період, який з'єднав у собі старе і нове, утвердився естетичний плюралізм, що проявився в багатозначності культурних явищ. Оновлення естетичної парадигми, її традицій, мови, стилю, жанрових моделей відбилося і на поетиці драми.

## *Питання для самоперевірки*

1. Які характерні особливості стилістики драматургії експресіонізму?
2. Які найвідоміші німецькі драматурги-експресіоністи вивели німецьку драму і театр на міжнародний рівень?
3. У чому новаторство драматургії Б. Брехта?
4. Які художні особливості творчості іспанського драматурга Ф. Г. Лорки?
5. Під впливом художніх особливостей якої драми сформувалася творчість Л. Піранделло?
6. На які періоди розподіляють творчий шлях французького драматурга Ж. Ануя?
7. У чому сутність філософської основи драматургії театру абсурду?
8. Які історичні передумови виникнення драматургії «сердитих молодих людей» в англійському театрі?
9. Хто є представниками документальної драми 60-х років? Які характерні риси цього жанру?
10. Художні особливості постдокументальної драми?
11. Яка ідейна проблематика п'єс американського драматурга Е. Олбі?
12. Які основні етапи розвитку української драматургії радянського періоду?
13. Чому драматургію М. Куліша вважають вершиною української драматургії ХХ ст.?
14. Яка тематика найвідоміших російських драматургів радянського періоду 60–80-х рр.?
15. Як охарактеризувати новаторство творчого стилю О. Вампілова?
16. Які художні особливості творчості драматургів «нової хвилі» 70–80-х рр.?

## *Рекомендовані п'єси*

### *Зарубіжна драматургія*

Ануй Жан, «Запрошення до замку».  
Арбузов Олексій, «Таня», «Мій бідолашний Марат».  
Беккет Самуель, «Чекаючі на Годо».  
Брехт Бертольд, «Матінка Кураж та її діти».



Вайс Пітер, «Дізнання».  
Вампілов Олександр, «Старший син».  
Вільямс Теннессі, «Скляний звіринець».  
Гельман Олександр, «Протокол одного засідання».  
Горький Максим, «Васса Железнова» (друга ред.).  
Дюрренматт Фрідріх, «Візит старої дами».  
Кайзер Георг, «Громадяни Кале».  
Кокто Жан, «Священні чудовиська».  
Лорка Федеріко Гарсія, «Криваве весілля».  
Міллер Артур, «Смерть комівояжера».  
Мрожек Славомір, «Танго».  
Олбі Едвард, «Хто боїться Вірджинії Вулф?».  
О'Ніл Юджин, «Кохання під берестами».  
Осборн Джон, «Озернись у гніві».  
Піранделло Луїджи, «Шість персонажів у пошуках автора».  
Пінтер Гарольд, «Колекція».  
Радзинський Едуард, «Бесіди із Сократом».  
Разумовська Людмила, «Дорога Олена Сергіївна».  
Розов Віктор, «Вічно живі».  
Сартр Жан-Поль, «Мухи».  
Толлер Ернст, «Людина-маса».  
Фріш Макс, «Андора».

#### *Українська драматургія*

Дніпровський Іван «Яблуневий полон».  
Довженко Олександр, «Поема про море».  
Ірчан Мирослав, «Радій».  
Зарудний Микола, «Пора жовтого листя».  
Коломієць Олексій, «Фараони».  
Корнійчук Олександр, «Платон Кречет».  
Куліш Микола, «97», «Патетична соната», «Народний Малахій».  
Микитенко Іван, «Диктатура».  
Стельмах Ярослав, «Шкільна драма».  
Хоролець Лариса, «В океані безвісті».  
Яновський Юрій, «Дума про Британку».

*Література: 9, 14, 15, 17, 30, 32, 35, 36, 37, 39, 42, 43, 49, 51, 58, 61, 62, 63, 65, 67, 68, 70, 71, 79, 81, 87, 124, 130.*

## 8. СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ

### 8.1. *Теми, ідеї, герої у творчості провідних зарубіжних драматургів*

Сучасний, так званий постдраматичний театр, як знакове явище театрального ландшафту пов'язаний із появою на постмодерністському просторі новаторської драматургії. Саме поняття «сучасна драматургія» науковці можуть трактувати дуже широко. Проте «...сучасним прийнято вважати будь-який видатний художній твір, що піднімає вічні, загальнолюдські проблеми, мистецтво позачасове, співзвучне будь-якій добі, незалежно від часу створення. Такою, наприклад, є світова драматургічна класика, що не перериває свого життя на сцені. У вузькому сенсі – це актуальна, злободенна драматургія гостро публіцистичного звучання» [24, с. 4]. До експериментальної сучасної драматургії відносять течії на зламі ХХ–ХХІ ст. – «In-Yer-Fase-Theatre» в Англії, «Pokolenie Porno» в Польщі, «Нова драма» в Росії...» [34, с. 138], доцільно віднести до неї «Нову драму» і в Україні.

Елементи естетики театру абсурду, театру жорстокості, апокаліптичне світосприйняття, гіперреалізм, колажність, акомпозиційність драматургічного матеріалу, його полістилізм і поліжанровість – характерні риси сучасної драматургії.

За твердженням дослідників, сучасна драматургія відчуває вплив кінематографу, зокрема в такому аспекті, як жанрові новації: поява драми-сиквел, драми-римейк, драми-сайдквел, драми-кросовер та інших [197, с. 382]. Простежуються інтермедіальні процеси, що приводять «...до цікавих експериментів на межі драми та телебачення, драми та живопису, драми та кіно, драми та цифрових медіа...» [34, с.140].

Характерним для поезики її творів сучасної драматургії є органічне поєднання реального та ірреального, їх взаємодія в рамках художнього простору драматургічного твору.

П'єси сучасних авторів представляють різні моделі героя, реалізуючи їх в рамках таких естетичних систем, як реалізм, модернізм і постмодернізм. Домінує герой «соціально-екзистенціальний» і «соціально-онтологічний». Філософія існування «соціально-екзистенціального героя» виражена в прагненні впоратися з тягарем своєї долі, долаючи страх, самотність і відчуженість. Модель героя «соціально-онтологічного» теж орієнтована на пошуки свого місця в житті [19].

Розглянемо деякі теми, мотиви, стильові особливості творів популярних зарубіжних драматургів, а саме Я. Гловацького, Е.-Ем. Шмітта, О. Шипенка.

Увагу широкого кола митців привертають творчі пошуки *Януша Гловацького* (1938–2017) – одного з найвідоміших польських драматургів, письменника і журналіста, представника постмодерної драми, який колажує культурну спадщину минулого, використовуючи сюжетні та образні елементи класичної драми. Він створює оригінальні твори, позначені характерним авторським почерком, такі як «Четверта сестра».

Вивчав філологію у Варшавському університеті. Дебютував у 1960 році в журналі «Альманах молодих», опублікувавши історію під назвою «На пляжі», а в 1964 почав працювати з журналом «Культура», де привернув до себе увагу як автор дотепних оповідань і нарисів. Наприкінці 1960-х – початку 1970-х активно працював як сценарист. Фільм Анджея Вайди «Полювання на мух» знято за мотивами оповідань Гловацького. Але справжній успіх прийшов із виходом фільму, створеного у співпраці з Марком Півовським «Круїз». Цей фільм деякі вважають найкращою польською комедією всіх часів.

Колонку в журналі «Культура» вів до 1981 року. Потім, як і багато інших польських літераторів і композиторів після введення воєнного стану в Польщі, вирішив залишитися за кордоном. Він оселився в Сполучених Штатах, де став відомий, насамперед, як драматург. П'єса «Полювання на тарганів» відразу звернула на себе увагу в американських театральних колах. Великим успіхом користувалася також «Антігона у Нью-Йорку», яка й досі ставиться в багатьох театрах США і Європи.

Гловацький був викладачем у Колумбійському університеті, коледжі Беннінгтона, проводив семінари в Нью-Йоркському публічному театрі, Mark Tapper Fogim в Лос-Анджелесі і в Атлантичному Центрі мистецтв у штаті Флорида. Деякі з його статей і есе з'явилися в «Нью-Йорк Таймс». Твори Гловацького були перекладені багатьма мовами світу (англійська, китайська, чеська, естонська, французька, іспанська, німецька, російська, сербська, словацька, угорська). На даний момент він є членом Співки польських письменників, хоча живе в Нью-Йорку.

«Антігона в Нью-Йорку» (1992) [192]. Дія п'єси відбувається за одну ніч. Її герої – бездомні емігранти, які живуть в Томпкінс-сквер-парку в Нью-Йорку. Гловацький бачив їх прототипів з вікна свого будинку, коли жив поруч із парком. Сучасну Антігону з Пуерто-Ріко звать Аніта. Як і Антігона Софокла, яка поховала брата і заплатила за

це життям, Аніта ховає свого улюбленого Джона, щоб зберегти людську гідність і традиції. Герой Блошко – поляк, а Саша приїхав із Росії. Усі вони шукали в Америці кращого життя, а опинилися на самому дні. Їх злидні – виворіт життя багатого мегаполісу. Головна ідея п'єси – самотність людини в ілюзорному і лицемірному світі. У неї багато спільного з творами «В очікуванні Годо» Семюеля Беккета і «На дні» Максима Горького, оскільки вона теж розповідає про людей на повороті долі.

П'єса «Четверта сестра» (2002) є одночасно блискучою пародією на чеховських «Трьох сестер» і гострим, нещадним гротеском на життя пострадянської Росії, зокрема її столиці. Дія відбувається в постмодерній Москві, у старенькій квартирі живуть три сестри – старша Віра, середня Катя та молодша Таня. Як і у Чехова, дівчата є генеральськими доньками, от тільки від генерала залишилась одна назва – постійно п'яний чоловік, який ностальгує за молодістю та урочисто встає на будь-яку військову пісню. Також Генерал утримує у себе й «четверту сестру», яка зовсім і не сестра, а хлопець-сирота на ім'я Коля. Парубок займає у квартирі місце прислужливого пса, який і прибрати зможе, і приготувати. Такий порядок речей усіх влаштовує, допоки найменша Таня не вирішує змінити життя, продавши власну весільну сукню «від Версаче».

Сестри мріють потрапити до далекого Нью-Йорка, але стикаються з до болю банальною проблемою: немає за що купити квиток. Януш Гловацький прагне показати, наскільки російські проблеми не змінилися. Єдиний порятунок для героїнь – емігрувати, як колись зробив сам автор п'єси. Аби потрапити до Америки, креативне генеральське сімейство вигадує аферу. Утриманця Колю надсилають на роль повії в документальному фільмі американського режисера Джона Фрімена, саме завдяки цьому шансу Коля має розвідати дорогу для сестер. Проте не так сталося, як гадалося! Недолугого і дещо наївного Колю чекає зустріч із дядьком-мафіозі, після чого дія перевертається догори дригом. Кожен персонаж у творі – це гротескне зображення персонажів російської дійсності. Брехливий депутат, який буцімто дбає про «ліпшу долю для народу», трохи пришелепувата бабуся, афганець із пафосними замашками. Вони хоч і намагаються вписатися в нові умови, проте ці спроби – комічні. Сестри та їхнє оточення застрягли у власному світі, з якого виходу не видно.

І хоча фінал здається щасливим, як у класичних голлівудських фільмах, проте звільнення герої так і не отримують. Старша сестра

Віра залишається з брехливим депутатом, від якого завагітніла, середня Катя – з режисером Джоном Фріменом і його фільмом про повій, молодша лишається із забальзованим Костею, який гине внаслідок безглузлого збігу обставин. Залізні стіни не падають, просто кожен з учасників обмеженого простору пристосовується. Доля «по-чорному» жартує з персонажами цього фарсу.

«Четверта сестра» прикрасила репертуар багатьох театрів, серед яких Київський національний Молодий театр.

**Ерік-Еммануель Шмітт** – відомий франко-бельгійський драматург, новеліст, романіст і сценарист, один із найпопулярніших сучасних франкомовних письменників, який завойовує сьогодні й український культурний простір, передусім, своїми експериментами із формою та змістом, оригінальністю та розмаїттям персонажів, актуальністю проблематики та способом її висвітлення [140]. Після закінчення філософського факультету паризької Еколь Нормаль захистив докторську дисертацію, присвячену Дідро, викладав в університеті Шамбері.

У Франції його ім'я стало відомим ще на початку 90-х років минулого століття. Перші ж твори Шмітта «Ніч у Вавилоні» та «Відвідувач» одразу набули популярності, тож французький мистецький світ прийняв нового талановитого письменника. Шмітт – майстер неочікуваних сюжетних поворотів, блискучих, відшліфованих діалогів. За свої театральні твори Шмітт отримав найпрестижніше визнання – премію Французької академії (2001), його романи («Оскар і Рожева пані», «Євангеліє від Пілата», «Моє життя із Моцартом» та ін.) стали бестселерами в багатьох країнах світу, а остання збірка із творчого доробку письменника «Мрійниця з Остенду» здобула італійську премію Скрівере (2009).

Знайомство України зі Шміттом розпочалося 1999 року з постановки Львівського національного театру ім. М. Заньковецької його п'єси «Загадкові варіації». П'єса була написана Еріком-Еммануелем Шміттом для бенефісу всесвітньвідомого французького актора Алена Делона. Прочитавши її, Делон вирішив повернутися на сцену для того, щоб зіграти у виставі «Загадкові варіації», яка вперше була показана в 1996 році в ході світового турне від Лос-Анджелесу до Токіо.

«Загадкові варіації» – це «ноктюрн», присвячений жінці, кохання до якої – «прекрасний прихований мотив, мелодія, яка змушує мріяти, далека, невловима ... Жінки схожі на цю музику, жінки, про яких ми мріємо, але ніколи не розуміємо, ніколи». Це роздуми двох чоловіків про кохану жінку, про відданість, зраду, нестримне прагнення осмислити вічне – жінка і чоловік.

Знайомство із творчістю Шмітта в різних країнах продовжується численними театральними постановками та перекладами його прозових творів. Так пояснює секрет своєї популярності сам митець: «При написанні творів мені хочеться збудити уяву читачів, щоб книга залишилася у них у пам'яті. Це, якщо хочете, техніка письма, що полягає у використанні незвичайних рельєфів» [115].

Його твори вражають майстерністю авторської манери письма з її глибиною психологічного аналізу, неординарними героями та характерами. Сюжетними колізіями драматургія Шмітта нагадує новели С. Цвейга і змушує замислитись над драмою повсякденності, міркувати над мінливістю людських долі, усвідомлювати, наскільки беззахисне людське серце.

Остання третина ХХ ст. подарувала сучасному театру твори ще одного широковідомого драматурга – **Олексія Шипенка**. Його п'єси з успіхом йшли в Україні, йдуть на театральних підмостках Німеччини, Росії, Англії, Франції, Італії, США та інших країн світу. Віденська державна бібліотека в 1998-му році включила ім'я Олексія Шипенка до списку «Видатних особистостей ХХ століття».

Олексій Шипенко – сучасний авангардний письменник, драматург, режисер, актор, музикант. Закінчив школу-студію МХАТ. Працював у Талліннському російському театрі. Автор понад 40 п'єс, найбільш відомі з яких «Спостерігач», «Смерть Ван Халена», «Археологія», «З життя Комікадзе», «Натуральне господарство в Шамбалу», «Мій білий Мерседес» та інші. З 1992 року живе в Берліні. У 1998 році видав німецькою мовою роман «Життя Арсенія», що приніс йому європейську популярність, а в 1999-му – роман «Книга збігів». П'єси Олексія Шипенка викликають бурхливі дискусії в пресі Німеччини. Вони включені у всі німецькі театральні енциклопедії [13].

Багато п'єс Шипенка – це, свого роду, паліндроми, перевертні: подвійна гра, де кожен грає не-Себе: Коля – Ван Халена, а Ван Хален – Колю («Смерть Ван Халена»); рамкова конструкція, в якій дослівно перша і остання сцени («Натуральне господарство в Шамбалу»). «Мені більше нецікаво розповідати історії... Я сам – історія, і я сам – шлях», – каже герой «Ван Халена». Шлях, у його трактуванні Шипенком, не є образом зв'язку між двома зазначеними точками простору, це не вертикальна і не горизонтальна дорога, чи не замкнене ритуальне коло, це не лабіринт, це не спокута, не закон; це не «серединний шлях» Будди, не шлях Дао і не хресний шлях Христа. В уявленні Шипенка, шлях – це активне нічого-не-роблення, занурення в мікросвіт; а мікросвіт – рок, в якому акт творчості і є життя з випадковостями, зсувами і сміттям.

Рок – камертон покоління, «підпільної культури». Герої Шипенка намагаються адаптуватися до реального світу й узгодити свої пориви з його законами («Вступити на службу. У «Росконцерт», або у філармонію – яка різниця, аби дах був»), але їх мікросвіт має принципово іншу систему координат, і площини цих двох світів не можуть збігатися навіть гіпотетично. Це веде до того, що з реального світу неформали сприймаються як релікти почуттів, що є вже омертвілими, а в самому середовищі «паралельної культури» виникає синдром внутрішньої спустошеності. «Але якщо ти мертвий – це твоя проблема, музика тут ні при чому», – ось девіз, з яким живе покоління «неформалів» 1980-х років.

Олексій Шипенко не тільки незримо присутній у кожній своїй драмі як стиль і дискурс, але в деяких з них виступає як персонаж Льоша («Археологія», «Смерть Ван Халена»). У п'єсі «Археологія» Олексій – «типовий представник покоління, народженого в епоху брежнєвського абсурду, і жив у ньому, як Аліса в країні чудес, усвідомлюючи безглуздість такого стилю життя і безглуздість своїх безглузвих протестів, а тому закріпив за собою одне тільки право – викроїти для себе в цьому житті суверенний шматок суші й там залягти на дно». «Археологія» – одна з найуспішніших п'єс О. Шипенка, яка довгий час не сходила з кону українських театрів, зокрема Київського Молодіжного театру.

Драматург пише про себе як про повпреда і адепта рок-н-ролу, тому в його персонажах «прочитуються» прототипи з легендарної історії російського року 1980-х. Льоша бере інтерв'ю в Бориса, і на відомого музиканта Бориса Гребенщикова вказує безліч концептів, у тому числі й текстуальна паралель із фантастичним містом, створеним уявою Бориса в п'єсі «Смерть Ван Халена» («Під небом блакитним є місто золоте...» у виконанні Б. Гребенщикова – знаковий для 1980-х текст); Андрій Філонов із «Спостерігача», очевидно, має прототипом відомого гітариста і звукорежисера Андрія Пастернака.

Саме з Андрієм Пастернаком О. Шипенко організував рок-групу «Театр», мета якої – створити нове жанрове утворення, зокрема «жанр театру в року». Рок для покоління Шипенка – не творчість, а місія.

Парадокс О. Шипенка як драматурга в тому, що він пише не під пресингом замовлення. У такому вимірі творчість не просто акт натхнення, а захоплюючий потік.

У «Смерті Ван Халена» Шипенко не таврує західний спосіб життя і не ідеалізує його: він виявляє ментальні особливості «нашого

світу» і його неформальних проявів, які завжди залишаються загадкою для західного світовідчуття. Шипенко не сприймає чужу систему цінностей і мову як інструмент творчості, але він врятував власний міфологічний світ, що оформився до еміграції [13].

Подорож культурними текстами – невід’ємна складова драматургії О. Шипенка. Драматург сміливо вплітає в мозаїку своїх текстів Біблію, «Капітал» та гітлерівську «Мою боротьбу», прозу Артюра Рембо і поезію Томаса Еліота, перефразовує назви «Живий труп» («Труп живий») і «Чарівна лампа Аладіна» («Чарівна лампа Бен Ладена»), цитує «Чорну людину» С. Єсеніна і матеріали журналів російського самвидаву 1980-х років: «Роксі», «Вухо», «УРлайт», віртуозно володіючи різними прийомами обробки «чужого слова».

Незважаючи на складність текстів драматургія О. Шипенка вже міцно увійшла в історію європейської драматургії останньої третини ХХ ст. і європейського нового театру.

## 8.2. Російська «Нова драма»

Процес становлення та розвитку течії «Нова драма» в Росії відбувається в непростих соціальних умовах. Певна деморалізація, деміфологізація сучасного суспільства, деякі розбіжності в ідеологічних пріоритетах, розумінні культурних цінностей, заміна субкультур, типу релаксації – усе це впливає на формування внутрішнього світу сучасника, знаходить «віддзеркалення» в художній палітрі драматургії та мови її сценічної інтерпретації.

Напрямок «Нова драма» [19, 21–23] пов’язаний зі створенням 1998 року Центру драматургії та режисури в Москві.

Ситуацію кінця ХХ ст. в театрі й драматургії визначають як «зміну інтонації» (В. Славкін), насамперед, обумовлену появою п’єс таких драматургів, як М. Угаров, О. Михайлов, Е. Гремін, А. Образцов. Ця генерація драматургів поповнилася новими іменами, серед яких В. Сігарєв, брати Преснякови (Володимир і Олег), І. Виріпаєв, брати Дурненкови (Вячеслав і Михайло).

Вони затвердили себе як послідовники «нової хвилі», що відродила в 1970–1980-х роках традицію критичного реалізму і модернізму (Л. Петрушевська, А. Соколова, О. Родіонова, Л. Разумовська, О. Кучкіна, Н. Садур, В. Арро, В. Славкін, О. Галін та ін.). Поетика їх п’єс насичена метафоричністю, яскраво вираженою конструкцією ігрових відносин і високим інтелектуальним рівнем. Водночас їх твори мають узагальнюючий характер: у них сильніше відчутні умовно-символічний



та ігровий початки, увага до раніше табуйованих сфер зображення життя (зокрема, й еротики), використання ненормативної лексики, нового синтаксису, в якому величезне навантаження несе слово.

«Нова драма» успадкувала зображення страшної дисгармонії соціуму як наслідок невлаштованості людини в цьому світі. Якщо драматурги «нової хвилі» шукали причини соціальних негараздів, то представники «нової драми» намагалися осмислити явище і знайти моральні орієнтири в суспільстві.

Обидві «Нові драми» частково ріднить невизначений фінал, рефлексія героя, відчуття безвиході, ослабленість дії, її децентралізація, а також інтерес до зображення особи, яка перебуває в критичній ситуації переломної епохи. На жаль, сучасна «нова драма» позбавлена багаторівневого підтексту, широти узагальнень, які акумулюють у собі високе і прекрасне, що було властиво істинно «новій драмі».

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. у п'єсах почала наочно виявлятися аномативність: порушення класичної системи «зав'язка – розвиток дії – кульмінація – розв'язка», переважання дискретності художньої структури, все частіше текст п'єси представляє собою суцільний, без ремарок діалог («Російська туга», «П'єса № 27» О. Слаповського). Деякі драматурги (О. Богаєв, О. Михайлова, М. Угаров), навпаки, особливої ролі надають ремаркам: у них не тільки описуються інтер'єр і зовнішні деталі вигляду персонажів, але й детально коментуються їх дії. Часом ремарки втрачають своє функціональне призначення, переходячи в прозовий текст.

З'явилися п'єси, в яких драматургічна тканина являє діалогізовану прозу, що нагадує «потік свідомості». Близькі до них і п'єси Е. Гришковця, в яких яскраво виражено епічне начало. За принципом «потіку свідомості» автор трансформує драматургічну дію у викладі оповідань про життя, надаючи при цьому особливого значення частковостям («Як я з'їв собаку», «Одночасно», «Дредноути»). Дія в таких п'єсах, зазвичай, «розмита», нею рухає не вчинок, а слово.

Деякі критики, серед них, зокрема Г. Заславський, вбачають у «новій драмі» риси, властиві європейській *new writing* (трагічна тональність, жорстокість, самотність), представлені такими авторами, як Марк Равенхілл, Сара Кейн, Вернер Шваб, Маріус фон Майєрбург. При неоднозначній її оцінці існує і негативна, виражена зневажливо – «сраматургія» (І. Смирнов).

Складний жанрово-стильовий характер сучасної драматургії відображає *неоднорідність її напрямів і течій*, серед яких можна виділити *традиційну і нетрадиційну драму*, які складають її *новий етап*.

До традиційної лінії драматургії відноситься реалістична драма, зразки якої продовжує створювати старше покоління драматургів (В. Розов, М. Рошн, Г. Горін, Л. Зорін, О. Володін, Е. Радзинський, Л. Разумовська та ін.). Полюс постреалістичної (гіперреалістичної) драми представляють п'єси братів Преснякових («Тероризм»), В. Сігарєва («Пластилін», «Чорне молоко», «Агасфер»), що відображають духовну і реальну злиденність суспільства.

У руслі традиційної драми пише *М. Коляда*, оголюючи повсякденний жах покаліченого життя, потребу в людяності й любові («Куряча сліпота», «Полонез Огінського», «Аміго», «Іди-іди»). Стиль його творчого почерку – неосентименталізм, де переважає мелодрама.

До нетрадиційної дослідники відносять модерністську драму Є. Гришковця («ОдноврЕмЕнно», «Місто»), сюрреалістичні п'єси Ю. Мамлєєва («Поклик місяця» та ін.), постмодерністську драму («Зелені щоки квітня» М. Угарова, «Російська народна пошта» О. Богаєва та ін.).

Змінився і жанровий образ сучасної драматургії. У ній представлено найрізноманітніші жанри – *від драми абсурду до трагедії*. Проте в жанровій структурі превалує *комедія* (Л. Зорін, О. Галін, В. Гуркіна, М. Коляда, Л. Разумовська, С. Лобозеров, Н. Птушкіна та ін.). Сучасні автори проявляють підвищений інтерес до фарсу, трагіфарсу, трагікомедії. Актуальним є й жанр *мелодрама*.

У кінці ХХ ст. драматурги почали звертатися до класики, створюючи сучасні версії класичних сюжетів. Популярними стають римейки або п'єси, написані за мотивами відомих творів. До цього слід віднести «Смерть Іллі Ілліча» М. Угарова (за романом І. Гончарова «Обломов»), «Повернення з Мертвого дому» Н. Громової (за Ф. Достоевським), «На денці» І. Шприц (за п'єсою М. Горького «На дні»), «Садок вишневий» А. Слаповського (за п'єсою А. Чехова «Вишневий сад») тощо.

Важливе значення має *поява нових моделей героїв*.

У другій половині 1980-х років дослідники відзначили появу в драматургії героя «підкреслено негероїчного, але соціально орієнтованого» (В. Бондаренко). Замість моделі «радянської людини», «героя-сучасника» утверджується модель людини «пострадянської», «посттоталітарної». Відбувається деконструкція колишньої концепції героя й здійснюється пошук нових його абсолютів.

Спостерігається руйнування стереотипів позитивного героя, сформованих традицією ХІХ і ХХ ст. У драматургію приходить герой, який характеризується відсутністю в ньому смислової визначеності

«поганий–добрий». Цим обумовлена і авторська позиція: вона інколи дуже «невизначена» – і співчутлива, і засуджуюча.

Драма 1990-х років вивела на сцену представника нового покоління, яке виросло в складний період переоцінки цінностей, коли радянська ідеологія себе зжила, а нова дійсність ще не встигла виробити своїх «рецептів». «Ми інше покоління. Нам нічого не страшно, нічого не боляче, ми не хочемо ні за що відповідати, раз ніхто не відповідає за нас» [6, с. 254].

Досліджуючи екзистенціальну свідомість людини, драматурги показують абсурдність буття і жорстокість повсякденності, акцентуючи увагу на відчуження особистості в дисгармонійному світі («Іди-іди» М. Коляди, «Брати і Ліза» О. Казанцева). У «Російській народній пошті» О. Богаєв оголює тотальну самотність людини – нещасного, усіма покинутого пенсіонера Івана Сидоровича Жукова. Умовний світ п'єси абсурдний і трагікомічний. Іван Сидорович пише собі листи від імені різних людей і сам же на них відповідає. Його листування – гра і безумство, бажання подолати самотність, заповнити порожнечу «листуванням» з людьми, про яких він не міг думати в реальності (королева Англії Єлизавета, Ленін, Чапаєв, Любов Орлова). Художня тканина п'єси сублімує реальний і віртуальний світ, відображаючи хвору екзистенцію людини.

Порожнеча, що виникла на місці духовної вертикалі в картині світу сучасної людини, призводить її до інфантильності («Російський сон» О. Михайлової). Такий персонаж більше говорить і міркує, ніж діє, ось чому критика дала йому визначення *«бездіяльного» героя*. Усвідомлюючи із жахом надмірну складність життя, він перебуває в стані безвиході, що дає підставу говорити про апокаліптичне (есхатологічне) світосприйняття, обумовлене самою дійсністю, її глибокою кризою. *Майбутнього в таких героїв немає, їх сьогодніня безпросвітне.*

І тільки в комедіях доля героя має варіант happy-end, оскільки все вирішує щасливий випадок («Поки вона вмирала» Н. Птушкиної, «Ми йдемо дивитися «Чапаєва» О. Данилова). Так, злиденне існування героя припиняється з приїздом багатой американки («Ми йдемо дивитися «Чапаєва» О. Данилова), робить щасливою самотню жінку новий росіянин («Поки вона вмирала» Н. Птушкиної).

Серед типажів «соціально-екзистенційних героїв» особливе місце займають *маргінальні герої*. Маргінальність трактується як стан «викинутих» із загального ходу життя.

Саме маргінали найчастіше стають героями сучасних п'єс. М. Коляда каже: «Я люблю своїх героїв, жалію і люблю їх. Люди, про яких я пишу в п'єсах, це люди провінції: це ті, які терплять муку, жи-

вуть на краю прірви, які страждають, щасливі й нещасні, убогі й прекрасні. Я їх дуже добре знаю, цих людей. Вони завжди хочуть злетіти над болотом, але Бог не дав їм крил, і вони це розуміють» [128]. Ось монолог з п'єси «Полонез Огінського», що розкриває сутність світу, в якому живуть герої: «...Люди, як кішки, і кішки, як люди: кішок звать Вася, Багіра, Шнурок, Шишок і Манюра, Манюрочка. Є і бездомні собаки, яких я підібрав на вулиці. на вашій, вашій, вашій вулиці ... Підібрав і взяв у свій світ... Є пес Шарик і кішка Чапа (вони жили у Соні, померли, і я взяв їх в свій світ; просто так взяв, тому що їм більше нікуди було подітися, і тепер вони живуть у Моєму Світі; дуже багатьох людей, які померли, я взяв у свій світ, у МІЙ СВІТ, їх всі забули, а вони живуть у Моєму Світі. Живіть!»

«Маленька людина-маргінал» представлена в п'єсах М. Коляди різними верствами населення, найбільш незахищеними, вибитими з колії, але вони мають право на щастя, якого здебільшого не знаходять: декласовані люмпени («Полонез Огінського», «Казка про мертву царівну», «Мурлін Мурло»), люди похилого віку («Персидський бузок»), самотні люди («Цариця ночі», «Дівчина моєї мрії»). Вони поставлені в жорсткі умови самовиживання, сприймають дійсність як соціальну катастрофу, тому перебувають у стані розгубленості («Мурлін Мурло», «Іди-іди»).

Замкнутий простір «провінції», «кімнати» вміщує дуже багато: самотність героїв, нудьгу, порожнечу, безодню (О. Сальнікова, Н. Лейдерман). Вони завжди наодинці зі своїм болем («Дівчина моєї мрії», «Цариця ночі», «Персидський бузок», «Іди-іди»). Убогість і бідність російської провінції, представлені в п'єсах, підкреслюють незмінність укладу такого життя, яке герої приймають як даність. Цей тип маргінального героя «притерся до такого життя, навчився отримувати з нього свої радості та буває цілком задоволений, а часом навіть щасливий...» [44, с. 5]. У нього є моральні координати, він усвідомлює свій власний вибір. Ілля («Рогатка») і Римма («Казка про мертву царівну») вибирають смерть. М. Коляда у своїх п'єсах *не вирішує соціальних питань*, його цікавить «особисте, інтимне життя людини» (П. Богданова). Показуючи дисгармонію світу і людини, драматург намагається зрозуміти, що відбувається. І як би не визначали дослідники типи героїв М. Коляди – людина «порогової свідомості», «карнавальна людина», «озлоблена», «блаженна», «артист», його герої є частиною нашого суспільства, а світ драматурга – мікрокосм рубежу століть [44, с. 3–8].

У драматургії початку ХХІ ст. на перший план вийшли такі соціальні проблеми, як наркоманія («Сни» І. Вирипаєва), тероризм («Тероризм» братів Преснякових), чеченська війна («Солдатські листи» Є. Калужских), злиденна старість («Російська народна пошта» О. Богаєва), конфлікт підлітка із середовищем («Пластилін» В. Сігарєва).

Так, у п'єсі В. Сігарєва «Пластилін» [96] персонажі уособлюють трагізм провінційного життя і екзистенціальну свідомість людини, ставши жертвою соціальної дійсності. Конфлікт п'єси будується на протистоянні підлітка соціальному середовищу, яке його породило. Максим – сучасне неблагополучне дитя: у нього немає батьків (живе з бабусею), виключений зі школи, п'є і курить, лається матом. Але за зовнішньою грубістю Максима прихована любляча і добра душа. Середовище, в якому живе Максим, потворне. Воно представлене агресивною і бездарною вчителькою російської літератури Людмилою Іванівною, яка жадає абстрактної справедливості, і яка вважає себе неупередженою суддею своїх учнів. Вона відштовхуюче аморальна у своїх вчинках: вбігає у чоловічий туалет і «риється» в пісуарах, звинувачуючи хлопців у тому, що вони курять; грубо, нетактовно розмовляє з бабусею Максима, вимагаючи в директора його виключення зі школи. Причина всьому – бійка в гардеробі. Максим побив племінника Людмили Іванівни за те, що той крав гроші. Однак покарано не злодія, а того, хто виступав проти злодійства.

До пари вчительці і Сусід, який помилково звинуватив Максима в підпалі поштової скриньки. Фактично він провокує Максима на такий «злочин»: цього разу юнак дійсно підпалює газету у двері Сусіда. На жорстокість оточуючих Максим відповідає грубістю тим, хто йому не вірить і не хоче зрозуміти.

У метафоричній назві прочитується, що *людина і її життя* лише *пластилін у руках оточуючих*. Безжальна влада сильного над слабким виражена не тільки у вчинках вчительки і Сусіда, а й у вбивці Максима – курсанті. Два кольори, світлий і чорний, уособлюють дві іпостасі – жертву і насильство, є наскрізними в художній структурі п'єси. Світлий – Бабуся і Вона (дівчина в білих босоніжках).

Антиподом Максима в п'єсі виступає Льоха – спритний і балакучий, «зі слідами виродження» на гарненькому личку. Тяга до легковажних пригод, пошуку задоволень призводять його особистість до деградації. У героя є і батько, і мати, які дають йому гроші на розваги, він не самотній. Саме батьки зліпили з нього плейбоя, який у цьому жорстокому світі свій серед своїх. Герої-жертви – Спіра і Максим.

Спіра кінчає життя самогубством, для нього «відцвіли троянди» і «облетіли пелюстки», про які він весь час марив. Нарешті він відшукав їх і покликав із собою Максима туди, де немає насильства.

«Пластилін» В. Сігарєва створено в стилі «жорстокого реалізму» (постреалізму / гіперреалізму). Як влучно зазначив один із дослідників: «... смерть і жалість, які опинилися поряд як вічні поняття, набувають рис часу: смерть відмінна риса експериментальної епохи, жалість – відмінна риса нового покоління, бажання повністю протиставити себе історії» [121]. «Пластилін» В. Сігарєва, як й інші твори драматурга, відображає ці риси експериментальної епохи рубежу століть.

Суть сігарєвської поетики найточніше розкриває назва однієї з його п'єс – «Чорне молоко». «По підлозі тече біле, як сніг, молоко. Воно тече і змішується з брудом на підлозі. Тече і чорніє. І чорніє ... Залишається тільки чорна калюжа на підлозі. Але в ній чомусь відбивається не стеля, а небо. Нічне небо. Місяць відбивається. Планети. І зірки. Багато зірок» [106].

У драмах Сігарєва жорстокість виведена на авансцену: насильство людини над людиною доводить підлітків до самогубства, наркомани вбивають паралізованих бабусь, трамвай розчленовує пішоходів – їхні близькі втрачають розум... «Драматург філософськи осмислює деструктивну реальність, гіперболізує її, посилюючи ефект шокового впливу» [22]. І цей шок стає поштовхом до протесту проти моральної деградації суспільства.

Відкриває і завершує п'єси Сігарєва короткий авторський монолог – «пряма мова небайдужої людини», мета якої – «пробудити фантазію режисера» (С. Анашкін).

Драматург розуміє природу «фантомів болю» своїх героїв, і це народжує співчуття до їх непростих доль. Так, наприклад, одна з найгостріших на кону сучасного театру тема фатальної наркотичної залежності виникає в кількох п'єсах Василя Сігарєва: «Яма», «Сім'я вурдалака», «Божі корівки повертаються на землю». Як констатують дослідники, екзистенційний вибір його героїв, безвихідь, контраст чорного – нестерпне життя, і світлого – майбутнє після смерті, надає сігарєвській драматургії есхатологічного характеру: трагічний фінал стає неминучим.

Василь Сігарєв (родом з уральської глибинки, випускник Єкатеринбурзького театрального інституту – семінар М. Коляди) – драматург, сценарист, кінорежисер, лауреат багатьох літературних премій («Дебют», «Антибукер», «Єврика», «Новий стиль», «Evening Standard

Awards»). Сьогодні з його творчістю знайомі глядачі Гамбурга, Москви, Лондона, Києва та інших міст, де культивується інтерес до сучасного театру.

### 8.2.1. П'єса «*Verbatim*»

До нетрадиційної, експериментальної драми можна віднести і *вербатім-п'єси* («Бездомні» О. Родіонова і М. Курочкіна, «Солдатські листи» Є. Калужських, «Кисень» І. Вирипаєва) [21–23].

Сучасні драматурги виводять на сцену документального героя, узятого безпосередньо з життя, і вибудовують *п'єсу на фактичному матеріалі інтерв'ю*, які вони беруть у бомжів, солдатських матерів, жінок-ув'язнених, колишніх заручників «Норд-Осту», підсобних робітників («Яблука землі» Е. Нарші, «Норд-Ост: сороковий день» Г. Заславського, «Бездомні» О. Родіонова і М. Курочкіна, «Солдатські листи» Є. Калужських, «Кисень» І. Вирипаєва). Використовуючи техніку «*Verbatim*», драматург, іноді ні слова не додаючи, зберігає реальну мову персонажів і створює документальний образ героя. Такі п'єси, поставлені в «Театрі. дос», справляють сильний емоційний вплив на глядача, переконуючи його в тому, що це і є жорстока правда нашого соціуму.

Натуралізм і документальний факт ріднять їх із «жорстоким реалізмом». Водночас вони нерідко естетично примітивні, фактично не вимагають драматургічної майстерності – вона замінена монтажем інтерв'ю, діалогів і монологів. Багаті ненормативною лексикою, яка повернула на підмостки сцени «мову вулиці», ці п'єси в основному представляють субкультуру (І. Смирнов).

Особливе місце у «новій драмі» зайняла «маленька людина» («Російська народна пошта» О. Богаєва, «Дівчина моєї мрії» М. Коляди) і «звичайна людина» (Є. Гришковець, Н. Птушкіна, М. Арбатова та ін.).

«Маленька людина» живе старими ідеалами, вона не прагне вписатися в ринкову економіку, живе як живеться, хоча не позбавлена здорового глузду, розуміє правила життя і прагне довести право на буття (О. Богаєв, М. Коляда та ін.).

Простежується популярність п'єс, в яких розкривається світ душевного життя звичайних людей. Зовсім «звичайну людину», із середньою зовнішністю, середнім достатком і середніми можливостями, як вірно зазначає критика, вивів на сцену Є. Гришковець. У його п'єсах («Одночасно», «Як я з'їв собаку», «Історія російського мандрівника», «Облога») герой не вирішує складних питань сучасності, а розповідає

про те, що всім добре знайоме, змушує подивитися на себе і на світ інакше, по-людськи тепло. Такий герой незвичний для соціуму початку ХХІ ст., замість супермена перед нами нормальна людина, з глибоким почуттям і допитливим розумом. Такий герой – антипод «нових росіян», але саме він близький і цікавий глядачеві.

Драматурги 1990-х років вивели на театральний кін і такий тип, як «асоціальні герої»: їх не хвилює суспільне буття, вони вирішують тільки свої проблеми, живуть своїм приватним життям. За твердженням російських соціологів, «в країні явно переважає не «державна», а «приватна людина», головним для якої є благополуччя сім'ї та її власне. Ось чому драматурги все частіше виводять на сцену героїню як берегиню домашнього вогнища. І якщо для жінки радянської епохи були важливі громадська діяльність і трудовий ентузіазм, то для жінки пострадянського періоду рушійною силою стала своя любов, – влучно підмічає критика. Так, герої Н. Птушкиної («При чужих свічках», «Перлина чорна, перлина біла», «Овечка», «Поки вона вмирала», «Пізанська вежа», «Монумент жертвам») виносять на суд глядача найпотраємніше – свою любов, своє розуміння чесноти й вад. Вічна тема звучить в п'єсах М. Птушкиної вже по-новому. «Жінка зажадала любові, жінка наказала любити себе, жінка випередила чоловіка і в словах, і у вчинках, і в рішенні; жінка бачить і чує тільки любов, жінка готова на все – на суд, на злочин, навіть на смерть заради любові» [16].

Так реальність продиктувала необхідність «зміни героїв» у драматургії.

Отже, драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст. запропонувала своє бачення життя. Локалізація простору і часу, контамінація (*поєднання*) у ньому реального й ірреального свідчать про те, що драматурги намагаються зрозуміти і відобразити складну пострадянську дійсність у художньому ландшафті свого універсуму [20, с. 13]. Необхідно погодитися, що «перехідний» експериментальний період скоро закінчиться і йому на зміну прийде дійсно нова драма, затребувана новим століттям.

### **8.3. Українська драматургія: основні тенденції**

У 1995 році була заснована Гільдія драматургів України, діяльність якої сприяла створенню середовища національної драматургії як рушійної сили театального процесу. 1999 року було проведено фестиваль сучасної української драматургії, на якому демонструвалися вистави за п'єсами «Осінні квіти» А. Погребинської, «Житіє простих» Н. Ворожбит, «Люсі Краун» Я. Стельмаха та інших [110].



Важливе значення для розвитку української драматургії на початку ХХІ ст. мала реалізація проекту «Наша драма». У 2002 році стартував цей проект за ініціативи драматургині Н. Нежданої та режисера А. Приходька, щопонеділка у Національному театрі імені І. Франка молоді автори читали свої п'єси.

Відповідальну місію з пропаганди і просування української драматургії сьогодні продовжує Центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Тут не тільки видаються твори українських драматургів, проводяться науково-теоретичні дослідження, але і йдуть вистави за їхніми п'єсами.

Набирає обертів проект «Тиждень актуальної п'єси», яким опікуються драматург Н. Ворожбит та режисер А. Май. Нова генерація вітчизняних майстрів слова, серед яких П. Ар'є, В. Маковій, С. Брама, О. Савченко, прагнуть віднайти сучасні драматургічно-сценічні форми – оновити вітчизняний театр. З актуальними тенденціями української драматургії, а також європейської сцени знайомить популярний проект «Drama.UA».

Українська драматургія, за визначенням критиків, перебуває в стані пошуку нових тем. Драматурги звертаються до історичного минулого (В. Шевчук, О. Пасічник, М. Негода) [90]. Людину й світ досліджує у своїх драматичних творах О. Ірванець. Основним художнім засобом стає для О. Ірванця внутрішній монолог героїв або словесні баталії у формі діалогу чи полілогу, коли дія майже відсутня.

Сучасна українська драма занурює глядацьку аудиторію у паралельні світи, потойбіччя, фентезі. У ній представлені такі жары, як трагікомедія, трагедія, історична драма, драматична поема тощо.

Вітчизняні драматурги, як і представники режисерського цеху, зорієнтовані на європейський театр із його модерними новаціями. З'являються експериментальні театри, серед яких – МІСТ (Молодіжний Інтерактивний Сучасний Театр), КХАТ (Класичний Художній Альтернативний Театр), театр «Перетворення» та інші колективи, репертуар яких представляють, передусім, п'єси сучасних авторів.

Останнім часом простежується позитивна тенденція до інсценізації творів відомих прозаїків, серед яких Ю. Андрухович, О. Забужко, М. Матіос, поетичних творів Л. Костенко. Режисерська інтерпретація цих творів доносить до аудиторії їх актуальність і національну самотність мовою сучасного мистецтва.

Дослідження сучасного літературного процесу, на думку науковців, ускладнюється його незавершеністю, неможливістю поглянути на нього на відстані часу, з позицій нового художнього досвіду. Адже чи

не щоденно змінюються трактування текстів й ідей, еволюціонують погляди і тенденції, створюються та «відмирають» угруповання, імена, часописи, творчі принципи, змінюються художня актуальність і літературна «мода».

Одним із популярних авторів є *Максим Курочкін*, український драматург, сценарист, критик, представник напряму «Нова драма», який багато років працював за межами України [111]. П'єси М. Курочкіна перекладені іноземними мовами, ставилися в Європі та США, у Росії в Театральному товаристві О. Меньшикова, Центрі драматургії та режисури М. Роцина і О. Казанцева, «Театрі. dok» М. Угарова та інших сценічних колективах.

Максим Курочкін отримав дві гуманітарні вищі освіти (істфак Київського університету і Московський літінститут). У 1999 році його драматичній трилогії «*Стальова воля*» було присуджено приз Антибукеровського комітету «За пошуки нових шляхів у драматургії». Д. Богомазов, відомий український режисер, здійснив постановку цього твору на кону Київського національного Молодого театру.

«Нова драма», порушуючи такі гострі теми, як війна, СНІД, наркоманія, алкоголізм, екстремізм, злиденна старість та інші, часто створює «шоковий ефект» у глядачів, пробуджує свідомість.

У своїх п'єсах, зокрема таких, як «Око», «Право капітана «Карпатії», «Імаго», «Цуріков», «Переїзд» та інших, драматург звертається до тієї аудиторії, яка йде в театр «не за відпочинком і видовищем, а за внутрішньою трансформацією» [193]. «Головне завдання таких п'єс – це спробувати повернути в наш простір театр, який може змінювати людину, може трансформувати її за півтори години... Дуже хочеться мати справу з театром, який може бути небезпечним для суспільства і бути руйнівним у плані перетворення», – висловлює свою позицію М. Курочкін [93].

Майстер-класи для драматургів із Максимом Курочкіним під час фестивалівних заходів, як в Україні, так і за кордоном, стали традицією, де, ламаючи всі існуючі канони, не лише автори з досвідом, а й початківці зможуть навчитися писати тексти за власними правилами.

«Я проти нормальності в драматургії ... якщо автор починає писати п'єси, він повинен бути готовий до смертельного танцю...», – впевнений драматург. «Кожна репліка повинна приводити до зіткнення, до їх анігіляції (*знищення, відміна*), до катастрофи. Мабуть, іншого засобу добратися до по-справжньому «свого» смислу не існує». «Нова драма», з її складними і не завжди приємними п'єсами, «перемогла як явище, стала частиною пейзажу», – констатує Курочкін [193].

2017 року він повернувся до України. Аналізуючи сучасний театральний процес, драматург вважає, що театр «повинен не реагувати на запити суспільства, а випереджати їх...». Сьогодні в Києві існують нові цікаві незалежні театри, але «ще не має авторитетного майданчику як лондонський «Ройял-Корт» (на кону цього легендарного колективу йшла п'єса Курочкіна «Око»). Він плекає надію зробити в Україні щось схоже [193]. Один із творчих проєктів – «Інститут драми», задуманий разом із німецьким режисером Г. Жено і українською драматургинєю Н. Ворожбит.

М. Курочкін бере участь у різних форматах популяризації української драматургії. Він став учасником фестивалю «Мовчання – не золото» (2018) – спільного проєкту «Театру Переселенця» та «Театру через два тижня», у рамках якого написав п'єсу «Лавра». «Театр через два тижня» під керівництвом англійського драматурга та режисера Д. Кловера пропонує протягом 14 днів пройти шлях від задуму написання п'єси про сьогоднішню Україну до репетицій її з режисером та показу аудиторії [194].

У творчій біографії цього відомого майстра слова в українських реаліях сучасного театального простору розпочався новий етап.

### ***8.3.1. Нова генерація сучасних українських драматургів***

На міжнародній арені сьогодні українську драматургію представляють такі відомі автори, як Неда Неждана, Наталя Ворожбит, Павло Ар'є.

**Неда Неждана (Надія Леонідівна Мірошниченко)** народилася 1971 року в Краматорську Донецької області [112]. Закінчила Київську художню школу, Київський Лінгвістичний університет (французька філологія, з відзнакою) та Києво-Могилянську Академію (культурологія). Навчалася і працювала в Центрі Сучасної експериментальної драматургії А. Дьяченка.

Неждана має багатий досвід роботи як журналіста в агентстві УНІАН, заввідом театру журналу «Кіно-Театр», друкувалася в періодиці («Дзеркало тижня», «Літературна Україна» та ін.), працювала завілітом Київського обласного театру ім. П. Саксаганського, сценаристом радіосеріалу «Життя відстанню в 10 хвилин» (Освітній Центр Реформ), сценарним редактором серіалу «Любов – це...» (Західно-Європейський Інститут), була одним із засновників театального інтернет-сайту «Віртеп», зокрема упорядником драматургічної бібліотеки.

З 2001 року розпочався новий етап у творчості драматурга – науковий співробітник Центру театального мистецтва імені Леся Курбаса, куратор драматургічних проєктів, працює над кандидатською

роботою з проблематики дослідження сучасної української драматургії, а також теорії драми. Неждана брала участь у науково-практичних конференціях і семінарах, має понад 20 наукових і 70 аналітичних публікацій у журналах, газетах і книгах України та за її межами (Польща, Франція, Німеччина). Її викладацька діяльність пов'язана з теорією і практикою драматургії на кафедрі теорії літератури, компаративістики і літературної творчості в КНУ імені Т. Шевченка. Розмаїття творчих інтересів надихнуло Неждану до участі у створенні незалежного театру і театральної школи «МІСТ».

Найвагоміший внесок авторки в розвиток сучасного театрального мистецтва – це високохудожній драматургічний доробок, передусім 20 оригінальних п'єс, серед яких *«Той, що відчиняє двері»*, *«Мільйон парашутиків»*, *«Коли повертається дощ»* включені до каталогів кращих п'єс Європи 2004–2008 років. П'єса *«Самогубство самоти»* – до Каталогу кращих п'єс «Європейської театральної конвенції» (2012), а також до міжнародного проекту 4-х країн Європи *«Велике князівство драматургії»* та презентована на фестивалі *«Ніч культури»* в Любліні (Польща).

Одна з найвідоміших п'єс драматургині *«Той, що відчиняє двері»* стала переможцем світового конкурсу WPIC (Всесвітньої Організації Жінок Драматургів) [112]. Це «чорна комедія для театру національної трагедії». Перекладена російською, польською, англійською мовами. Брала участь у польському проекті *«Нова Європейська драма»*, у Росії на фестивалі *«Любимовка»*. П'єса ставилася 15 разів у театрах Києва (Камерний театр-студія та «МІСТ»), йшла на кону театрів України, за кордоном.

Дія в ній відбувається в моргу, у напівпідвальному приміщенні, у наші дні в холодний період року в Україні. Дві героїні – Віра і Віка. Одна з них, Віка, питає: «Так я жива, труп чи привид? Я вже заплуталась». Неждана ставить це питання перед кожним із глядачів: а ви впевнені, що все ще живі? «...Загадкова фраза людини без статі й віку «Ми вже виїхали і скоро будемо тут» тримає глядачів у напруженні до кінця п'єси. Сцена за сценою, діалог за діалогом авторка немов проводить своїх героїнь колами духовного пекла, змушуючи їх мислити і жити, очищуючись власним страхом, і дає їм можливість стати іншими, насправді живими» [122].

Ключовим у п'єсі є епілог, момент очищення, народження нових «я» Віри і Віки й образ відчинених дверей, за якими невідомість... Жінки вільні й мають право власного вибору. Віка: «... Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш лишатися. Ти можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш... Тобі нікого

звинувачувати у своїх бідах і помилках. Тобі не треба пристосовуватися до обставин. Ти сама їх створюєш. Ми все чекали на того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше» [122]. Ні Віра, ні Віка не знають, що з ними буде далі. Отже, фінал у авторки залишається відкритим.

Серед свого багатого драматургічного доробку авторка найбільш комедійною і найфантастичнішою називає п'єсу «Угода з ангелом». «...У ній підіймається питання долі людини, її місця у цьому житті. Вона має досить складну форму. Ситуація кожного разу повторюється в новій версії, де людина має можливість повернутися в минуле і змінити долю. Але не може змінити її доти, доки не зрозуміє свого призначення, своєї ролі. Але попри такі серйозні речі п'єса має легку ігрову форму, багато елементів абсурду, непорозумінь...Актуальність п'єси полягає в тому виборі, який сьогодні робить Україна, шукаючи свій шлях. Нам нав'язують різні сценарії, у той час як у кожної країни, як і в кожної людини, є своя доля, своя місія...». Одна з останніх п'єс – «Кицька на спогад про темінь», що пов'язана з темою біженців та війною на Донбасі. Поштовхом до написання, як стверджує авторка, стали і документальні історії, і той факт, «що з українськими воїнами, які відступали після підписання Мінських угод, йшло багато тварин (покинутих котів і собак)». Це є основою сюжету. «Людське починається зі ставлення до тварин, природи. Героїня залишилася на окупованій території через кішку, яка народила кошенят. Після полону і втечі вона намагається продати цих трьох кошенят (біле, сіре і чорне), це все, що лишилося з її дому, статків, минулого життя. І це образ тих етапів війни, які вона пережила».

Принесли успіх і її переклади: з французької – «Пригода ведмедиків панда, яку розповів один саксофоніст, котрий мав подружку у Франкфурті» та «Уяви собі, що ти Бог» М. Вішнека, «Репетиція в театрі злочину» Ж. Моклера та інші.

Майже всі п'єси та інсценівки Неди Нежданої були втілені на сцені – більше 60 театральних постановок в Україні (Київ, Львів, Харків, Біла Церква, Чернівці, Херсон, Миколаїв, Одеса, Луганськ, Рівне) та закордоном (Росія – Москва, Ростов-на-Дону, Єкатеринбург; Білорусія – Мінськ; Польща – Краків, Гнезно, Лодзь, Люблін; США – Нью-Йорк; Англія – Лондон). За сценаріями драматурга здійснені кіно, радіо, теле- та естрадні постановки. Зокрема, є однією з авторів радіосеріалу «Життя відстанню в 10 хвилин», телесеріалів «Чужі помилки», «Заручники землі і неба» (Україна – Ірак).

Тексти Неди Нежданої перекладалися російською, польською, вірменською, англійською, німецькою мовами, друкувалися у виданнях України, Росії, Польщі, Вірменії, Німеччини, США. Сьогодні Неждана є одним із найвідоміших українських драматургів у сучасному театрі.

**Наталія Ворожбит** – одна з найцікавіших українських драматургинь сучасного напрямку «Нова драма», режисерка, сценаристка, кураторка [104]. Пише українською і російською мовами. Народилася в Києві. В 2000 році закінчила Літературний інститут ім. М. Горького в Москві, факультет драматургії (майстерня І. Вишневської). Разом із німецьким режисером Георгом Жено заснувала «Театр Переселенця», в якому переселенці з Донбасу розказують реальні історії свого життя. Кураторка фестивалів «Донкульт» і «ГОГОЛЬFEST», одна із засновників фестивалю «Тиждень актуальної п'єси».

Авторка публікувалася в різних антологіях і збірках, як, наприклад, п'єси «Житіє простих» (антологія української драматургії «У пошуках театру», 1996), «Галка Моталко» (журнал «Сучасна драматургія», 2003).

За творами Наталії Ворожбит широко відомими є такі постановки: «Житіє простих» (1995), «Дівчинка із сірниками» (2003), «Галка Моталко» (2003; 2005), «Ширма», «Чого ти бажаєш, український бог?» (2004), «Приєднуюсь» (2005) та інші.

Один із популярних творів драматургині – «Зерносковище» на тему Голодомору. Ця п'єса написана на замовлення Королівського Шекспірівського театру у 2005 році, де і була поставлена вперше [104]. Дія розгортається на тлі найбільшої трагедії української історії ХХ ст., в далекому 33-му, коли звичайні, життєві речі, як-от заздрість і релігійність, кохання і зрада, прагнення щастя набувають іншого морального виміру, а іронія долі не оминає нікого. Вистава «Зерносковище» – це один із способів пам'ятати, розуміти та переосмислювати нашу історію.

2014 року в Київському культурному центрі «Пасіка» відбулася прем'єра вистави «Vii 2.0» – автор тексту Н. Ворожбит [107]. На мотив Гоголівського «Вія» вона створила власну оригінальну п'єсу. Французи Доміан та Лукас потрапляють у Зелений Кут, що на Полтавщині, до своєї Facebook-подруги Оксани, яка за дивних обставин «помирає». У колі підозрюваних – жених Оксани Миколай, його сестра Дренька та два іноземці. Із цього моменту з головними героями починається коїтися різна «чортівня», хоч насправді містики ані в п'єсі, ані в постановці не спостерігається. Драматургиня не включила до

своїї п'єси міфологію. Вій – це симулякр. Усі про нього чули, описують по-різному, бояться й страхають дітей, але ніхто ніколи не бачив. Таке своєрідне прочитання класичного сюжету запропонувала авторка.

Наталія Ворожбит має власний погляд на сучасну драматургію, зокрема в одному з останніх інтерв'ю вона зазначала: «Коли я слухаю добре зроблену п'єсу – це мене сильно дратує. Зараз час іншої драматургії. Мені подобається, коли мало сюжету, але більше загадкових смислів, коли якийсь чудо відбувається – не за рахунок сюжету, а за рахунок чогось іншого. Ось у телебаченні треба закручувати сюжет, щоб глядач дивився. Театр, мені здається, іншу функції виконує».

Ворожбит є авторкою кіносценаріїв. З 2000 року працювала на різноманітних телевізійних проектах, була головним редактором на каналі СТБ. Брала участь у багатьох драматургічних фестивалях («Любимовка», «Нова драма» та інші). Як зазначалося, п'єси драматургині відомі як в Україні, так і широко представлені за кордоном.

Отже, театральний простір незалежної України характеризує *активний пошук сучасних драматургічно-сценічних форм із метою оновлення вітчизняного театру*. І одну з перших позицій у цьому процесі займає творчість Павла Ар'є.

**Павло Ар'є** народився у Львові, живе в Кельні, грав у «Російському експериментальному театрі» Інституту славістики при Кельнському університеті. Часто буває в Україні, і щоразу з новими проектами або п'єсами. Ар'є – режисер, художник-концептуаліст і драматург. Він автор багатьох відомих творів, серед яких п'єси *«Революція, Кохання, Смерть і Сновидіння»* (видано окремою книжкою, 2007), *«Ікона»*. Обидві п'єси увійшли до шостого тому альманаху «Нова проза» (2007). У липні 2010 року у видавництві «Факт» окремою книжкою під назвою «Форми» вийшла збірка з трьох п'єс автора [91].

Збірка Павла Ар'є «Форми» містить «три п'єси для сучасного театру». Перша з них має назву *«Кольори»* і діють у ній п'ять жінок, одягнених у різні кольори. Кожна із жінок втілює окремий характер, котрий, на думку автора, влучно відображає типові риси жінки певного віку: у 16 років вона мрійлива; у 23 роки вже практично-мрійлива; між 35–40 роками – розчарована, зла та цинічна; трішки за 60 – раптом мудра й терпляча, а далі – дуже стара, пихата, вибаглива й ексцентрична. П'єса ставилася на сцені, і у своїх відгуках львівські журналісти часом закидали їй надмірний натуралізм та гіпервідвертість переважно через те, що стара жінка в чорному постійно ходить під себе. Правда, решта

дійових осіб підозрюють, що робить вона це концептуально, тобто з прихованим глибинним сенсом: «Вона надзюррила спеціально, щоб привернути увагу. Але ж увагу можна привернути якимось інакше! Заспівати, наприклад...» Отакий-от жахливий натуралізм, хоча думається, що український читач і глядач зустрів і гіпервідвертішу гіпервідвертість. Тим більше, що вона абсолютно не мотивує центральної розповіді, яка нібито складає ядро п'єси: жінка в чорному не тільки стара, пихата і ходить під себе, вона... Марія! Її земля – Україна, її кров червона. Такий несподіваний перехід від обговорення цікавих проблем вживання памперсів до патріотичного пафосу теж, вочевидь, має вказувати на концептуальність.

Драматургія давала Ар'є поштовхи робити сюжет у художніх жестах. Це надзвичайно складно, але цікаво. У цьому йому допомагає живопис – асоціації людських характерів, мотивів, мрій, вчинків із палітрою кольорів, ритмом композицій тощо.

Його цікавить і переклад західної драматургії. Він заглиблюється в структуру тексту і слова, шукає якісь аналогії, щоб передати написане поміж рядками.

Ар'є є куратором програм на «Драмі.UA» та «Драбині», де завжди презентується багато західної драматургії [117]. Вони проводять конкурси, читання, вистави, і показують, якою може бути драматургія, постмодерна драма і так далі. «Українська держава, на жаль, взагалі незацікавлена в будь-якому розвитку культури. Проекти, спрямовані на розвиток культури, як от пошук, експеримент (в хорошому значенні цього слова, адже його значення також зіпсували і будь-яку неякісну роботу тепер називають експериментом), не фінансуються. Хоч це повинно робити Міністерство культури...», – зазначає в одному з інтерв'ю драматург [119].

Павло Ар'є знаходить однодумців, він неодноразово реалізував творчі проекти в галузі пропаганди сучасної драми з Львівським театром імені Леся Курбаса під керівництвом режисера В. Кульчицького. Одна з найвідоміших п'єс Павла Ар'є – «*На початку і наприкінці часів*». Ця п'єса про «бабу Прісю» викликає неабиякий попит останнім часом [118]. Істинно українська п'єса, яку, констатує критика, неможливо забути, тому що за жанром це побутова драма, але за рахунок поєднання типових і харизматичних психотипів у творі постійно піднімаються більш глобальні питання історії українського народу, а не тільки проблеми наших днів. Приваблює відчуття того, що це п'єса не нова, а була завжди.



П'єса проста і лаконічна, всього 4 дійові особи. Автор коротко розказує про головне, загострюючи увагу на болючих темах у діалогах. Павло Ар'є розповідає історію, в якій люди із «зони відчуження», де життя не схоже на будні звичайних міст, стикаються з проблемами, і приходять до власних висновків, часто схожих на наші. У проблематику п'єси драматургом закладено найрізноманітніші питання, які не обійшли навіть цих відірваних від активного соціального життя людей. Перша і найбільш значуща канва, на яку нанизуються інші теми, – це проблема світосприйняття трьох поколінь, всередині сім'ї неодноразово підіймаються філософські питання буття, Баба Прися вчить доньку, як сприймати лихо, що її спіткало, розказує про лінійності руху часу, а також у їх діалогах чітко розрізняється поняття віри і церкви (Слава готується до Великодня, та коли мати пропонує їй піти жити при церкві, у відповідь лунає: «У них Бога нема, їхній бог – це гроші»). Дві ниточки, що постійно пов'язують родину самотників із зовнішнім світом – це радіо і дільничний, завдяки їм ми чуємо про «покращення», їдкі фрази про політику, перемішану з бандитизмом, і про наші закони, які для всіх працюють по-своєму. Сьогодні ця п'єса йде з великим успіхом на сцені Київського Молодого театру.

Ар'є – титулований драматург і режисер, який симультанно живе-працює в Україні та Німеччині. У його арсеналі – дипломи, премії та інші «коронації».

### **8.3.2. Жанр «читки» та інші форми популяризації драматургії**

Наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. в українському театральному просторі поширюється жанр «читки». Це робочий театральний жанр, що існував завжди [129]. Але в кінці минулого сторіччя він заявив про себе як жанр самостійний, готовий до оприлюднення. Читка дозволяє автору почути свій текст і побачити його на сцені, усвідомити його недоліки та позитивні сторони. Це ідеальний формат, який вирішує одночасно безліч творчих питань.

В Україні із середини 2000-х час від часу проходять драматургічні читання сучасних українських драматургів у рамках Драматургічної лабораторії «Тиждень актуальної української п'єси». Були прочитані п'єси К. Бабкіної, С. Лисенка, С. Щученка, О. Гончарова, В. Боброви-ча, О. Юніша, А. Млояна, Ю. Капусти та інших авторів. Учасників драматургічної лабораторії знайомлять і з п'єсами реалізованих за кордоном драматургів М. Курочкіна та Н. Ворожбит. «Читки» у рамках «Тижня актуальної української п'єси» стають в Україні регулярними і тривалими.

Львівський театр імені Леся Курбаса запустив проект, де актори читали шість п'єс молодих драматургів. Художній рівень читок дуже високий – їх можна назвати виставами. Фактично виникає альтернативний вид вистави. На думку драматургів, така форма дає значно більше, ніж участь у театральних фестивалях сучасної драматургії.

Отже, одне з найактуальніших завдань для українського театрального простору – об'єднання розрізнених драматургічних осередків і вихід розмови про українську актуальну драматургію на ширший рівень [116].

Наступний крок – реалізація творів вітчизняних авторів на кону українських театрів. Сьогодні в цьому напрямку плідно і цікаво працюють режисери А. Май на малій сцені Національного театру ім. І. Франка; С. Жирков, В. Белозоренко, М. Трунова на кону київських театрів, зокрема «Золоті ворота», Молодий театр; О. Білера в студії при Театрі сучасної драми і комедії та інші.

Один з великих проектів Національного центру театрального мистецтва ім. Леся Курбаса – «Майдан. До і після», в рамках якого видана антологія п'єс під такою назвою, а українським театрам пропонується здійснювати їх презентації, читки та постановки.

Український репертуар поповнюють цікаві твори нової генерації драматургів, зокрема А. Бондаренка, А. Вуд, А. Галас, О. Доричевського, Л. Лягушонкової, К. Пенькової, П. Юрова та низки інших молодих авторів. Зазвичай вони є учасниками лабораторії Молодого театру НСТДУ і «Школи швидкої драми» PostPlay театру, фестивалей «Тиждень актуальної п'єси», «Драма.UA», конкурсів та інших форм популяризації вітчизняної драми.

Розвиток творчих шляхів сучасної української драматургії триває.

**Висновок.** Сучасні зарубіжні та українські драматурги демонструють поліжанровість і полістилістику. Художня течія «нова драма» ХХІ ст., зокрема п'си-verbatim, new writing частково формують театральну естетику сьогодення. Вивчення тенденцій розвитку драматургії дає розуміння її художньої значущості у її багатстві та розмаїтті творчих пошуків, які вели і ведуть майстри слова з різних країн, різних національностей як у далекому минулому, так і у швидкоплинному, багатогранному, мінливому, динамічному сьогоденні. У постійному пошуку, оновленні, руху вперед драматургів різних художньо-стильових спрямувань, світоглядних і естетичних пріоритетів, ідейно-тематичної проблематики – невичерпна цінність драматичного мистецтва слова з її головним героєм Людиною, Особистістю, Індивідуальністю.

### *Питання для самоперевірки*

1. Як охарактеризувати моделі нового героя сучасної драматургії?
2. Чим «Нова драма» початку ХХІ ст. відрізняється від класичної «Нової драми» попередників?
3. Який жанр превалює в сучасній російській драматургії?
4. Як можна охарактеризувати стан і проблеми сучасної української драматургії?
5. Які жанрово-стилістичні особливості сучасної вітчизняної драми?
6. Яка п'єса Н. Неждани є переможцем світового конкурсу WPIС (Всесвітньої Організації Жінок Драматургів)?
7. Твори якого сучасного українського драматурга включені до Каталогу кращих п'єс «Європейської театральної конвенції» (2012)?
8. Хто автор популярної української п'єси «На початку і наприкінці часів» та які її стилістичні особливості?
9. Хто з молодих українських авторів є учасником Драматургічної лабораторії «Тиждень актуальної української п'єси»?

### *Рекомендовані п'єси*

#### *Зарубіжна драматургія*

Вирипаєв Іван, «Сни».

Гришковець Євген, «Місто».

Коляда Микола, «Дівчина моєї мрії».

Родіонов Олександр, Курочкін Максим, «Бездомні».

Сігарєв Василь, «Чорне молоко».

#### *Українська драматургія*

Ар'є Павло, «Слава Героям», «Революція, кохання, смерть і сновидіння».

Ворожбит Наталя, «Галка Моталко», «Зернохловище».

Неждана Неда, «Мільйон парашутиків», «Самогубство самоти».

*Література:*. 11, 13, 16, 19, 21, 22, 23, 24, 27, 34, 44, 83, 91, 93, 98, 106, 107, 110, 111, 112, 116, 117, 118, 119, 121, 122, 124, 128, 129, 130, 140, 197.

## ЛІТЕРАТУРА

1. Аникст А. А. Театр эпохи Шекспира : учеб. пособие. 2-е изд. испр. Москва : Дрофа, 2006. 287 с.
2. Аникст А. А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX ст. Эпоха романтизма. Москва : Наука, 1980. 343 с.
3. Аникст А. А. Теория драмы на Западе во второй половине XIX ст. Москва : Наука, 1988. 505 с.
4. Анненский И. История античной драмы : курс лекций / сост. В. Е. Гитипа. Санкт-Петербург : Гиперион, 2003. 416 с.
5. Антонович Д. Триста років українського театру 1619–1919. Львів : ЛНУ ім. Івана Франка, 2001. 272 с.
6. Арбатова М. По дороге к себе. Пьесы. Москва : Подкова, 1999. 751 с.
7. Аристотель. Поэтика : Риторика / пер. с греч. Аппельрод В. ; вступ. ст. и коммен. Трухачова С.Ю. Санкт-Петербург : Азбука, 2008. 348 с. (Серия Азбука–классика. Философия).
8. Асеев Б. И. Русский драматический театр. От истоков до конца XVIII века. Москва : Искусство, 1977. 416 с.
9. Атаманчук В. П. Проблеми трагічного в українській драмі 1910–1920-х років : навч. посіб. Кам'янець-Подільський нац. ун-т : Кам'янець-Подільськ, 2011. 123 с.
10. Барабан Л. П'єси Василя Пачовського і Антона Крушельницького // Український театр. 2004. № 6. С. 17–20.
11. Болотян И. «Новая драма» : жизнь в текстах // Современная драматургия. 2006. № 1. С. 158–170.
12. Бондар Людмила Олександрівна. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років XX століття : Дис... канд. наук: 10.01.01-2007. URL: <http://www.disslib.org/tvorchist-jaroslava-stelmakha-v-konteksti-novoyi-khvyli-ukrayinskoji-dramaturhiyi--kh.html>
13. Бондарева Е. Алексей Шипенко – русский драматург «межкультурья» // Русскоязычная литература в контексте восточнославянской культуры: Сб. статей по материалам Международной Интернет-конференции (15–19 декабря 2006 года) / Науч.ред. Т. Л. Рыбальченко. Томск : Томск. ун-та, 2007. С. 188–201. URL: <https://web.archive.org/web/20171011021931/http://www.hqlib.ru/st.php?n=62>
14. Бояджиев Г. Н. От Софокла до Брехта за сорок театральних вечеров. Москва : Просвещение, 1981. 336 с.
15. Бояджиев Г. Н. История зарубежного театра. В 4 т.; издание 2-е, перераб. Москва : Просвещение, 1981–1987.
16. Вишневская И. Ненормальная?..// Современная драматургия, 1998. № 4.
17. Вучков Ю. Краткая история мировой драматургии ; пер. с болг. С. Литвиненко. Москва : У Никитских ворот, 2011. 704 с.
18. Галич О. Теорія літератури / О. Галич, В. Назаренко, Є. Васильєв; за наук. ред. О. Галича. Київ : Либідь, 2001. 488 с.

19. Гончарова-Грабовская С. Я. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие. 2-е изд. Москва : Флинта, 2008. 278 с.
20. Гончарова-Грабовская С. Я. Пространственно-временной континуум в русской драме конца XX – начала XXI вв. URL: [elib.bsu.by](http://elib.bsu.by)
21. Гончарова-Грабовская С. Я. Актуальные проблемы русской драматургии конца XX – начала XXI в. URL: [elib.bsu.by](http://elib.bsu.by)
22. Гончарова-Грабовская С. Я. «Новая драма» в русской драматургии конца XX – начала XXI веков. URL: [elib.bsu.by](http://elib.bsu.by)
23. Гончарова-Грабовская С. Я. Модель героя в русской драматургии конца XX – начала XXI вв. URL: [elib.bsu.by](http://elib.bsu.by)
24. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : учеб. пособие для студ., асп., преп.-филол., культурол. Москва : Флинта, Наука, 2007. 364 с.
25. Гринишина М. Театральна культура рубежу XIX–XX століть: Реалізм. Дискурс / Ін-т сучас. мистец. НАМ України. Київ : Фенікс, 2013. 344 с.
26. Дорош Галина Олексіївна. Українська психологічна драма 1970–1980-х років XX століття : Дис... канд. філол. наук: 10.01.01 / Київський національний ун-т ім. Т. Г. Шевченка. Київ, 2002. 178 с. URL: <http://www.disslib.org/ukrayinska-psykholohichna-drama---kh-rokiv-khkh-stolittja.html>
27. Драма UA : зб. п'єс / упоряд. О. Дудко. Львів: А. Ю. Позднякова [вид.], 2013. 280с. (Бібліотека фестивалю сучасної драматургії «Драма UA»).
28. Драматичні твори : збірн. / уклад. М. О. Савченко. Київ : Елібре, 2008. 608 с.
29. Драматургия XIX века / И. Н. Соловьева (сост., предисл., коммент.). Москва : Слово / Slovo, 2008. 758 с. (Библиотека русской литературы ; ред. Д. В. Тевекелян. Т. 36).
30. Драматургия XX века / сост. О. Б. Кушлина. Москва : Слово, кн. 1, 2008. 824 с. (Библиотека русской классики. Десять веков русской литературы ; гл. ред. Д. В. Тевекелян. Т. 92).
31. Драматургия XX века / сост. О. Б. Кушлина. Москва : Слово, кн. 2, 2008. 624 с. (Библиотека русской классики. Десять веков русской литературы ; гл. ред. Д. В. Тевекелян. Т. 93).
32. Жене Ж. Щоденник злодія; пер. з франц. О. Жупанського. Київ : Юніверс, 2004. 304 с.
33. Журчева О. В. Поэтика «новой драмы» \_ Жанровые и стилевые тенденции в драматургии XX века – URL: [http://www.uamconsults.com/book\\_806\\_chapter\\_4\\_2.\\_Poehtika\\_%c2%abnovojj\\_dramy%c2%bb.html](http://www.uamconsults.com/book_806_chapter_4_2._Poehtika_%c2%abnovojj_dramy%c2%bb.html)
34. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії // Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. № 32. Київ, 2015. С. 134–144.
35. Зингерман Б. Очерки истории драмы 20 века : Чехов, Стриндберг, Ибсен, Метерлинк, Пиранделло, Брехт, Гауптман, Лорка, Ануй. Москва : Наука, 1979. 391 с.

36. Зингерман Б. Театр Чехова и его мировое значение. Москва : Наука, 1988. 521 с.
37. Івашків В. М. Українська романтична драма 30–80 рр. ХІХ ст. Київ : Наук. думка, 1990. 142 с.
38. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. Т. 1. Від витоків до ХХ століття / Редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.) Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. 676 с.
39. Історія українського театру : у 3 т. / НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського; редкол. : Г. А. Скрипник (голова) та ін. Т. 2. 1900–1945. / Л. Барабан, В. Гайдабура, О. Красильникова, Ю. Станішевський та ін.; Редкол. тому : І. Юдкін (відп. ред.), О. Шевчук (відп. секретар). Київ : ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. 876 с.
40. История русской драматургии XVII – первая половина XIX века / редкол.: Ю. К. Герасимов, Л. М. Лотман (ответ. ред.), Ф. Я. Прийма ; Акад. наук СССР, Ин-т рус. лит-ры (Пушкинский дом). Ленинград : Наука, Ленингр. отд-ние, 1982. 536 с.
41. Кабак Марина Анатольевна. Тема семьи в творчестве М. Горького: На материале драматургии 1908–1916 гг. (тема диссертации и автореферата по ВАК РФ 10.01.01, кандидат филологических наук).
42. Канунникова И. А. Русская драматургия XX века : учеб. пособие. Москва : Флинта : Наука, 2003. 208 с.
43. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новій літературі ХХ ст. Кам'янець-Подільськ : Oium, 1997. 272 с.
44. Лейдерман Наум. Маргиналы Вечности, или Между «чернухой» и светом // Современ драматургии. 1999. № 1. С. 3–8.
45. Луцький Ю. Д. Драматургія Г. Ф. Квітки-Основ'яненка і театр. Київ : Мистецтво, 1978. 159 с.
46. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст. : навч. посіб. Київ : Академвидав, 2010. 256 с.
47. Манн Томас. Статті. Москва : Художественная литература, 1961. Т. 10. С. 445–455.
48. Маркс К., Енгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 20. Москва : Государственное издательство политической литературы, 1961. С. 347.
49. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. Питання історії й теорії. Харків : Вища школа, 1989. 152 с.
50. Мокульский С. История западноевропейского театра. В 2 ч. 2-е изд., исправ. Санкт-Петербург : Планета музыки; Лань, 2011. 720 с.
51. Молодцова М. Луиджи Пиранделло. Ленинград : Искусство, 1982. 215 с.
52. Мультатули В. М. Мольер. Москва : Просвещение, 1988. 144 с.
53. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ століття / редкол.: Сидоренко В. Д. [та ін.]. Київ : Інтертехнологія, 2006. 1054 с.

54. Нахлік Є. К. Творчість Івана Котляревського : замовчувані інтерпретації, дискусійні проблеми, спроби нового прочитання (з погляду літературних напрямів і течій) : до 225-річчя від дня народження письменника. Львів : Олір, 1994. 68 с.
55. Никола М. И. Античная литература: Практикум: учеб. пособие для студ. вузов, обуч. по спец. русский яз. и лит. Москва : Флинта : Наука, 2001. 368 с.
56. Николаева Л. В. Ранняя драматургия М. Горького в историко-функциональном изучении: Проблема интерпретции пьес «Мещане», «На дне», «Дачники»; диссерт. канд. филологич. наук. Москва, 2000.
57. Основин В. Русская драматургия второй половины XIX века. Москва : Просвещение, 1980. 190 с.
58. О'Нил Ю., Уильямс Т. Пьесы / пер. с англ., сост. и вступ. ст. Г. Злобина. Москва : Радуга, 1985. 800 с. (Б-ка литературы США).
59. Паві П. Словник театру; пер. з франц. М. Якуб'яка. Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. 640 с.
60. Підлісна Г. Н. Антична література для всіх і кожного. Київ : Техніка, 2003. 382 с.
61. Пять драматургов под одной обложкой : сб. англояз. пьес / состав. и авт. вступ. ст. И. Едошина; ред. Н. Д. Кудрина. Самара : ОНМЦНТ, 1991. 360 с.
62. Русская драматургия : избранное / сост. С. Н. Заготова. Донецк : БАО. 2009. 416 с.
63. Русский драматический театр : учеб. / под ред. Б. Н. Асеева, А. Г. Образцовой. Москва : Просвещение, 1976. 381 с.
64. Сафронова Л. Старовинний український театр. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. 336 с.
65. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття. Черкаси : НАН України, Ін-т літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2009. 598 с.
66. Свербілова Т. Жизнь человека и парадоксы бытия. В кн.: Андреев Л. Н. Анатема: Избр. произведения / Послеслов. Т. Г. Свербиловой. Киев : Дніпро, 1989. 573 с.
67. Силлюнас В. Испанская драма XX века. Москва : Наука, 1980. 279 с.
68. Станішевський Ю. Театр Радянської України. Київ : Мистецтво, 1980. 136 с.
69. Стайн Дж. Сучасна драма в театрі та театральній практиці. Кн. 1. Реалізм і натуралізм / Пер. з англ. І. Босак, О. Дзери, І. Ковальської, Г. Пехник. Львів : ЛНУ, 2003. 256 с.
70. Стайн Дж. Сучасна драма в театрі та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, Сюрреалізм і абсурд / Пер. з англ. Н. Козака. Львів : ЛНУ, 2003. 272 с.
71. Стайн Дж. Сучасна драма в театрі та театральній практиці. Кн. 3. Експресіонізм та епічний театр / Пер. з англ. О. Дзери. Львів : ЛНУ, 2004. 288 с.
72. Стельмах Л. Мій кіт за тобою скучив : Мемуари. Київ : Ярославів Вал, 2004. 335 с.

73. Степанова А. А. Современная советская драматургия и ее жанры. Москва : Знание, 1985. 112 с. (Народный ун-т .Факультет литературы и искусства).
74. Сулима М. М. Українська драматургія XVII–XVIII ст.; НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. Київ : Фоліант : Стилос, 2005. 368 с.
75. Тронский И. М. История античной литературы. Изд. 5, испр. Москва : Высшая школа, 1988. 464 с.
76. Українська драматургія. Золота збірка / передм. і коментар Т. Бондар-Терещенко. Харків : Клуб Сімейного Дозвілля. 2009. 413 с.
77. Український театр ХХ століття / редкол.: Н. М. Корнієнко [та ін.] ; Держ. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. Київ : ЛДЛ, 2003. 512 с.
78. Федорова В. Ф. Русский театр XIX века. Москва : Знание, 1983. 160 с.
79. Хайченко Г. А. История русского советского драматического театра. Москва : Совет. худож., 1980. 263 с.
80. Хороб С. Українська модерна драма кінця XIX – поч. ХХ ст. (неоромантизм, символізм, експресіонізм). Івано-Франківськ : Плай, 2002. 413 с.
81. Хрестоматія з теорії драми : особливості драматургічного мистецтва XIX–XX ст. / упоряд. П. П. Нестеровський. Київ : Мистецтво, 1988. 224 с.
82. Чорний С. Український театр і драматургія. Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. 470 с.
83. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзій : антологія сучасної української драматургії. Київ : Основи, 2004. 370 с.
84. Ярхо В. Н. Трагедия Софокла «Антигона» : учеб. пособие. Москва : Высш. шк., 1986. 111с.

### Електронні ресурси

85. Русская современная драматургия. Учебное пособие. URL: <http://maxima-library.org/year/b/271199?format=read>
86. Анатолій Крим: «Картонні пристрасті та мильні серіали – це не моє!». URL: [https://zn.ua/ukr/SOCIUM/anatoliy\\_krim\\_\\_kartonni\\_pristrasti\\_ta\\_milni\\_seriali\\_\\_tse\\_ne\\_moe.html](https://zn.ua/ukr/SOCIUM/anatoliy_krim__kartonni_pristrasti_ta_milni_seriali__tse_ne_moe.html)
87. Арбузов. URL: [TheLib.Ru](http://TheLib.Ru)
88. Бароко. Енциклопедія сучасної України. URL: [http://esu.com.ua/search\\_articles.php?id=40601](http://esu.com.ua/search_articles.php?id=40601)
89. Барокко. Дмитро Чижевський. Історія української літератури. URL: <http://litopys.org.ua/chyzh/chy10.htm>
90. Бібліотека української літератури URL: <https://ukrclassic.com.ua/katalog/teoriya-literaturi/2744-suchasna-ukrajinska-dramaturgiya>
91. Біографія, фільмографія Павла Ар'є: URL: <https://kino-teatr.ua/uk/person/are-pavel-17402.phtml>



92. «Бояриня» Лесі Українки: джерело до вивчення доби Руїни. URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/pedp\\_2016\\_4\\_10.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/pedp_2016_4_10.pdf)
93. Василь Зілгалов. У новій російській драмі Чехова немає, але є відчайдушність. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/1923898.html>
94. Векуа Оксана Віталіївна. Гуманістична основа художнього та етичного ідеалу Володимира Винниченка (на матеріалі драматичних творів). URL: <http://lawdiss.org.ua/ard/98vovivv.shtml>
95. Відкритий список жертв політичних репресій в СРСР. Куліш. URL: <https://ua.openlist.wiki/> (Куліш)
96. Гиперреализм в пьесе В. Сигарева «Пластилин». URL: [http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz\\_na\\_urokakh\\_literatury/analiziruem\\_literaturnoe\\_proizvedenie/giperrealizm\\_v\\_peshe\\_v\\_sigareva\\_plastilin/54-1-0-1521](http://uchitel-slovesnosti.ru/publ/analiz_na_urokakh_literatury/analiziruem_literaturnoe_proizvedenie/giperrealizm_v_peshe_v_sigareva_plastilin/54-1-0-1521)
97. Дем'янюк О. Й. «Бояриня» Лесі Українки: джерело до вивчення доби Руїни на уроках історії України. URL: <http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/715/1/osnovianenko.pdf>
98. Драма на новий лад. URL: <https://vsiknygy.net.ua/reportage/32060/>
99. Дом Н. В. Гоголя – меморіальний музей и научная библиотека. URL: <http://www.domgogolya.ru/>
100. Залесова-Докторова Л. Две стороны личности Гарольда Пинтера // Звезда. № 7. Москва, 2006. (Пинтер, с. 217). URL: <http://www.philology.ru/literature3/zalesova-doktorova-06.htm>
101. Ідейна концепція драматичної поеми Лесі Українки «Кассандра». URL: <https://ukrlit.net/item/1018.html>
102. Інна Баранова. Драматична поема «Одержима»: новий етап становлення діалогу у творчості Лесі Українки. URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/38379/36-Baranova.pdf?sequence=1>
103. Інтермедії. Українська література XVIII ст. URL: [http://litopys.org.ua/old18/old18\\_30.htm#im5](http://litopys.org.ua/old18/old18_30.htm#im5)
104. Калуський театр готує скандальну виставу, написану для Королівського Шекспірівського театру: URL: <https://vikna.if.ua/news/category/all/2019/10/01/102602/view>
105. Кізі. Політ над гніздом зозулі. URL: [https://www.facebook.com/permalink.php?id=408839755906963&story\\_fbid=1985114011612855](https://www.facebook.com/permalink.php?id=408839755906963&story_fbid=1985114011612855)
106. Классика: новый формат (Пушкин – Сигарев – Мерц-Райков). URL: <http://www.northdrama.ru/announcements/klassika-novyuy-format-pushkin-sigarev-merc-raykov>
107. Люди пишуть драму. Сучасна українська драматургія. URL: <https://dramaturg.org.ua>
108. Міллер Артур (біографія). URL: <https://javalibre.com.ua/java-book/author/bio/25477>

109. Микола Гудзій. Українські інтермедії 17-18 ст. URL: <http://litopys.org.ua/ukrinter/int02.htm>
110. Мистецтво незалежної України : навч. посіб ; за ред. проф. Анучиної Л. В. Харків 2007. URL: [http://dSPACE.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/272/4/ANUCHINA\\_2007.html](http://dSPACE.nlu.edu.ua/bitstream/123456789/272/4/ANUCHINA_2007.html)
111. Мистецтво незалежної України : навч. посіб ; за ред. проф. Анучиної Л. В. Харків, 2007 URL: <https://day.kyiv.ua/ru/article/obshchestvo/maksim-kurochkin-kogda-ya-budu-polnostyu-chem-nibud-dovolen-tut-mne-i-nastanet>
112. Неждана. Біографія. Неда Неждана. URL: [https://nejdana.ucoz.ua/index/nezhdana\\_biografija/0-6](https://nejdana.ucoz.ua/index/nezhdana_biografija/0-6)
113. Норвежская литература. Г. Ибсен, К. Гамсун. URL: [https://studbooks.net/27972/literatura/norvezhskiy\\_literatura\\_ibsen\\_gamsun](https://studbooks.net/27972/literatura/norvezhskiy_literatura_ibsen_gamsun)
114. Освіта в Україні та за кордоном – Освіта.UA. URL: <https://osvita.ua/>
115. Оксана Мельник «Книга не може змінити світ, але може змінити наше серце» // Газета «День», 20 травня, 2009. № 82. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/kniga-ne-mozhe-zminiti-svit-ale-mozhe-zminiti-nashe-serce>
116. Олелька Кільчицька. Українська драматургія. Хто шукає, той знаходить. URL: <https://ivaschenkodrama.livejournal.com/19014.html>
117. Павло Ар'є: В Україні театр хапає за серце. URL: [https://zik.ua/news/2012/09/27/pavlo\\_arie\\_v\\_ukraini\\_teatr\\_hapaie\\_za\\_sertse\\_ivede\\_lyudynu\\_dali\\_370593](https://zik.ua/news/2012/09/27/pavlo_arie_v_ukraini_teatr_hapaie_za_sertse_ivede_lyudynu_dali_370593)
118. Павло Ар'є: «Від нафталіну в театрі вже нудить!». URL: <http://koronatsiya.com/pavlo-arye-vid-naftalinu-v-teatri-vzhe-nudit/#:~:text=>.
119. Павло Ар'є: драматургія готова. URL: <https://zbruc.eu/node/24671>
120. Периодизация творчества Шекспира. URL: <https://md-eksperiment.org/post/20131210-tri-perioda-tvorchestva-shekspira>
121. Поэтика современной драмы. URL: [philology.bsu.by](http://philology.bsu.by)
122. Рецензія на п'єсу Неди Неждани «Той, хто відчиняє двері». URL: <https://h.ua/story/266453/>
123. Світлана Негодяєва. Екзистенційні модуси мотиву самотності як утілення авторської «філософії життя» у драмі Володимира Винниченка «Закон». URL: [http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis\\_nbuv/cgiirbis\\_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE\\_FILE\\_DOWNLOAD=1&Image\\_file\\_name=PDF/Nzs\\_2010\\_92\\_31.pdf](http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Nzs_2010_92_31.pdf)
124. Студія «Драматургія 20 века». URL: <http://dramaturgija-20-veka.ru>
125. Стельмах Ярослав: біографія. URL: <https://litgazeta.com.ua/biografiya-korotko/stelmah-aroslav-biografia/>
126. Театральне мистецтво. Музика. Танок : навч. посіб. URL: <http://politics.ellib.org.ua/pages-4354.html>
127. Творчество Александра Вампилова и русская драматургия 80–90-х годов XX века. URL: <https://www.dissercat.com/content/tvorchestvo-aleksandra-vampilova-i-russkaya-dramaturgiya-80-90-kh-godov-xx-veka> (Вампілов, с. 249)

128. Три китайца. URL: <https://nash-teatr.com/performances/adalt/10-3kitayca.html>
129. Українська драматургія: необхідність українського тексту. URL: <https://life.pravda.com.ua/columns/2011/05/10/78371/>
130. Универсальная научно-популярная энциклопедия Кругосвет. URL: <https://www.krugosvet.ru/>
131. Файловый архив для студентов. StudFiles. URL: <https://studfile.net/>
132. Электронная энциклопедия «Мир Шекспира». URL: <http://www.world-shake.ru/ru/>
133. «Белый шар открывает сезон: URL: <https://www.vrn.kp.ru/daily/26436/3308392/>
134. Lib.ru Классика\_ Мольер Жан-Батист. Тартюф, или Обманщик. URL: [http://az.lib.ru/m/molxer\\_z/text\\_0150.shtml](http://az.lib.ru/m/molxer_z/text_0150.shtml)
135. Theatre: современный театр в Украине. URL: <https://teatre.com.ua/>
136. «Наталка-Полтавка» Івана Котляревського в українському мовно-культурному просторі... URL: <https://iul-nasu.org.ua/pdf/kulturaslova>
137. Неоромантизм. URL: [http://uchebnikirus.com/literatura/osnovi\\_literaturoznavstva\\_-\\_ferents\\_ns/neoromantizm.htm](http://uchebnikirus.com/literatura/osnovi_literaturoznavstva_-_ferents_ns/neoromantizm.htm)
138. Закарпатський інститут. URL: <http://zakinpro.org.ua/dosvid/poradnyk>
139. До 110-річчя з часу написання «Лісової пісні» Лесі Українки і до 150-річчя від дня народження поетеси. URL: <http://dsru.edu.ua/biblioteka>
140. Ерік-Еммануель Шмітт. Ідеальне вбивство – Журнал. URL: <http://www.vsesvit-journal.com/old/content/view>
141. «В Москве пройдет встреча с драматургом Алексеем Шипенко» (Е. Эделева). URL: <http://oteatre.info/vstrecha-s-shipenko/>
142. Колин Хиггинс – об авторе. URL: <https://www.livelib.ru/author/107736-kolin-higgins>
143. Драматургия 1950–1980-х годов. Нравственные проблемы в творчестве А. Н. Арбузова. URL: [https://lit-helper.com/p\\_Dramaturngiya\\_195080-h\\_godov\\_\\_Nnavstvennie\\_problemi\\_v\\_tvorchestve\\_A\\_\\_N\\_\\_Arbuzova](https://lit-helper.com/p_Dramaturngiya_195080-h_godov__Nnavstvennie_problemi_v_tvorchestve_A__N__Arbuzova)
144. Творчество Сэмюэла Беккета. Лекции по зарубежной литературе XX века. URL: <https://students-library.com/library/read/44191-tvorcestvo-semuela-bekketa>
145. Виктор Сергеевич Розов. URL: [http://www.hrono.info/biograf/bio\\_r/rozov\\_vs.php](http://www.hrono.info/biograf/bio_r/rozov_vs.php)
146. Тарас Шевченко-драматург (до 150-річчя від смерті). URL: <https://ntsh.org/content/taras-shevchenko-dramaturg-prichinki-do-temi-do-150-richchya-vid-smerti>
147. Батько українського театру. URL: <https://day.kyiv.ua/uk/article/kultura/batko-ukrayinskogo-teatru>
148. Наш земляк – корифей українського театру. URL: <https://ru.calameo.com/read/00426181888d598a72492>

149. Старицький Михайло Петрович. Біографія. URL: [https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/ukrainska\\_elita/part4/029.htm](https://www.ebk.net.ua/Book/synopsis/ukrainska_elita/part4/029.htm)
150. Повість «Хата за селом» Ю. І. Крашевського та драма. URL: <http://book.net/index.php?p=achapter&bid=5667&chapter=1>
151. Життя і творчість Михайла Старицького. URL: <https://bookster.com.ua/zhyttia-i-tvorchist-mykhaila-starytskoho/>
152. Драматургічні твори Івана Карпенка-Карого в університетській бібліотеці (з нагоди 175-річчя від дня народження українського письменника). URL: [http://lib.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/karpenko\\_karii.pdf](http://lib.onu.edu.ua/wp-content/uploads/2019/01/karpenko_karii.pdf)
153. Гордість української драматургії: Іван Карпович Карпенко-Карий. URL: <https://www.slideshare.net/nbkidskiev/ss-53548685>
154. Творчість Софокла: головні твори, проблематика трагедій, відмінність від трагедій Есхіла та Евріпіда. URL: <https://lektsii.org/1-56215.html>
155. Евріпід – поет епохи яскраво вираженої кризи полісів і Пелопоннеської війни. URL: <https://lektsii.org/6-55906.html>
156. Давньогрецький театр як культурний феномен. URL: <https://osvita.ua/vnz/reports/culture/30408/>
157. Своєрідність проблематики і конфлікту трагедії Софокла «Антигона». URL: <https://studfile.net/preview/7412783/page:12/>
158. Періодизація давньогрецької літератури. URL: <https://bibl.com.ua/literatura/1458/index.html?page=3>
159. Рябова Т. Б. Жінщина в історії західноєвропейського середньовіччя. URL: [http://cens.ivanovo.ac.ru/publications/riabova\\_tb\\_women\\_in\\_medieval\\_times.pdf](http://cens.ivanovo.ac.ru/publications/riabova_tb_women_in_medieval_times.pdf)
160. Фастнахтшипи (масленичні предствалення). URL: <https://facetia.ru/node/68>
161. Ренесансний реалізм у літературі XVII століття, Бароко, його філософські основи. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. URL: [https://pidru4niki.com/12810419/kulturologiya/renesansniy\\_realizm\\_literaturi\\_xvii\\_stolittya](https://pidru4niki.com/12810419/kulturologiya/renesansniy_realizm_literaturi_xvii_stolittya)
162. Комедія плаща и шпаги. URL: <https://kartaslov.ru/>
163. Вічні образи. URL: <https://ukrlit.net/info/dict/8n97o.html>
164. Теорія літератури. Роди і види. Прототип. Бароко. Літературні напрями і течії. URL: <http://moodle.mdu.in.ua/mod/book/view.php?id=5899&chapterid=1166>
165. Реалізм в произведениях Шекспира. URL: <https://www.allsoch.ru/sochineniya/14640>
166. Бітківська Г., Динниченко Т. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. URL: <http://bitkivska.dynnychenko.izl.2010.gi>
167. Особливості драми, види і жанри. Основи літературознавства. URL: [https://pidru4niki.com/12560607/literatura/osoblivosti\\_drami\\_vidi\\_zhanri](https://pidru4niki.com/12560607/literatura/osoblivosti_drami_vidi_zhanri)
168. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2. Ковалів Ю. І. Free Download, Borrow, and Streaming Internet Archive. URL: <https://archive.org/details/literaturoznachat2>

169. Життя і творчість Лессінга. Естетичні праці. Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. URL: [https://pidru4niki.com/15341220/kulturologiya/zhittya\\_tvorchist\\_lessinga\\_estetichni\\_pratsi](https://pidru4niki.com/15341220/kulturologiya/zhittya_tvorchist_lessinga_estetichni_pratsi)
170. Творчество А. П. Чехова в панораме мнень. «Вишнёвый сад» / Берковский Н. Я. Чехов: от рассказов и повестей к драматургии URL: <http://www.rsl.ru/ru/s3/s331/s122/s1224693/s12246934722>
171. Драматургія німецького просвітника: «Підступність і кохання», «Вільгельм Телль». Історія зарубіжної літератури XVII–XVIII століття. URL: [https://pidru4niki.com/10981205/kulturologiya/dramaturgiya\\_nimetskogo\\_prosvitnika\\_pidstupnist\\_kohannya\\_vilgelm\\_tell](https://pidru4niki.com/10981205/kulturologiya/dramaturgiya_nimetskogo_prosvitnika_pidstupnist_kohannya_vilgelm_tell)
172. Шкільна драма. URL: <http://resource.history.org.ua/cgi-bin/eiu/history.exe>
173. Народна драма. URL: [https://leksika.com.ua/12631113/ure/narodna\\_drama](https://leksika.com.ua/12631113/ure/narodna_drama)
174. Іван Франко – критик, історик та теоретик українського національного театру. URL: <http://lib.if.ua/franko/1324471291.html>
175. Педагогічні ідеї Івана Франка в освіті. URL: <https://core.ac.uk>
176. Іван Франко. URL: <https://www.writers.in.ua/writer/ivan-franko/>
177. Іван Карпенко-Карий (Тобілевич І. К.) у фотографіях. URL: <https://old.library.kr.ua/kray/kariy/kariy.html>
178. Основоположник української літератури. До 240-річчя від дня народження українського письменника та культурного діяча Григорія Федоровича Квітки-Основ'яненка. URL: <http://lib.ndu.edu.ua:8080/dspace/bitstream/123456789/715/1/osnovianenko.pdf>
179. «Буря и натиск» (Sturm und Drang). URL: <http://istoriya-teatra.ru/theatre/item/f00/s01/e0001698/index.shtml>
180. Август Стріндберг. Автобіографічність творчості Стріндберга. Ранні твори. Роман. URL: <http://osvita.batcave.net/avgust-strindberg-23669.html>
181. Зарубіжні письменники. Енциклопедичний довідник. Т.\_1. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi\\_Borys/Zarubizhni\\_pysmennyky\\_entsyklopedychnyi\\_dovidnyk\\_Tom\\_1.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Schavurskyi_Borys/Zarubizhni_pysmennyky_entsyklopedychnyi_dovidnyk_Tom_1.pdf)
182. Гоголь Николай Васильевич. «Театр ничуть не безделица ... Это такая кафедра, с которой...». Цитаты известных личностей. URL: <https://ru.citaty.net/tsitaty/448514-nikolai-vasilevich-gogol-teatr-nichut-ne-bezdelitsa-eto-takaia-kafedra/>
183. Классика. Кузьмин Б. А. Однотомник Н. В. Гоголя. URL: [http://az.lib.ru/k/kuzxmin\\_b\\_a/text\\_1936\\_gogol.shtml](http://az.lib.ru/k/kuzxmin_b_a/text_1936_gogol.shtml)
184. Литературное значение Гоголя. Сборник сочинений. URL: <https://www.testsoch.info/literaturnoe-znachenie-gogolya/>
185. Егорова С. О. Эволюция эсхатологических мотивов в творчестве Н. В. Гоголя. URL: [http://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avtoreferat\\_egorovoy\\_s.o..pdf](http://vgpu.org/sites/default/files/disfiles/avtoreferat_egorovoy_s.o..pdf)
186. Хороб С. Українська драматургія крізь виміри часу. URL: [https://shron1.chtyvo.org.ua/Khorob\\_Stepan/Ukrainska\\_dramaturhiia\\_kriz\\_vymiry\\_c\\_hasu\\_teoretychni\\_ta\\_istoryko-literaturni\\_aspekty\\_dramy.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Khorob_Stepan/Ukrainska_dramaturhiia_kriz_vymiry_c_hasu_teoretychni_ta_istoryko-literaturni_aspekty_dramy.pdf)

187. Бібліопазли (У молодіжному книжковому клубі читали п'єсу Володимира Винниченка «Закон»). URL: [http://bibliopazlu.blogspot.com/2017/02/blog-post\\_4.html](http://bibliopazlu.blogspot.com/2017/02/blog-post_4.html)
188. Байрон Джордж Джордан Ноел. URL: <http://www.worldshake.ru/ru/Encyclopaedia/4189.html>
189. Драматическая поэма как жанр зрелого творчества Дж. Г. Байрона. URL: <http://elib.cspu.ru/xmlui/bitstream/handle/>
190. Метадрама Г. Бюхнера и проблемы ее сценического воплощения URL: <https://www.dissercat.com/content/metadrama-g-byukhnera-i-problemy-ee-stsenicheskogo-voploshcheniya>
191. Ставицкий А. В. Метадрама Г. Бюхнера. URL: <http://www.rgisi.ru/arxiv-dissertacij/2016/11/15/staviczkij-a.v.-metadrama-g.-byukhnera-i-problemyi-ee-sczenicheskogo-voploshheniya/>
192. Изнанка мегаполиса и лицо человека – «шевченковцы» ставят «Антигону в Нью-Йорке». URL: <https://www.mediaport.ua/iznanka-megapolisa-i-lico-cheloveka-shevchenkovcy-stavyat-antigonu-v-nyu-yorke>
193. Эта тварь реально готова нас бомбить... И уже бомбит (О. Савченко). URL: <https://focus.ua>
194. Молчание – не золото. URL: <https://day.kiev.ua>
195. Володин Александр – краткая биография. URL: [https://fb2.net.ua/publ/v/volodin\\_aleksandr/3-1-0-335#gsc.tab=0](https://fb2.net.ua/publ/v/volodin_aleksandr/3-1-0-335#gsc.tab=0)
196. Особенности развития и становления драматургии 60-90-х годов. О литературе – LiMind.ru. URL: <http://www.litmind.ru/milits-257-4.html>
197. Васильев Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : Твердиня, 2017. 532 с. URL: [www.ilnan.gov.ua](http://www.ilnan.gov.ua)

*ДЛЯ НОТАТОК*

Навчальне видання

Зайцева Ірина Євгеніївна

# **ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ ДРАМАТУРГІЇ**

**ПІДРУЧНИК**

Редагування та верстання      Світлана Дегтярьова

Підп. до друку 01.04.2021. Формат 60x84 1/16. Папір др. апарат.  
Друк офсетний. Ум. друк. арк. 14,4. Зам.      Наклад 100

---

Видавець і виготовлювач  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв  
01015, м. Київ, вул. Лаврська, 9  
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єктів видавничої справи  
ДК № 3953 від 12.01.2011