

АКАДЕМІЯ НАУК УКРАЇНИ  
ІНСТИТУТ ЛІТЕРАТУРИ імені Т.Г.ШЕВЧЕНКА

На правах рукопису

МИХАЙЛИН ІГОР ЛЕОНІДОВИЧ

ВНУТРІШНЬОЖАНРОВА ТИПОЛОГІЯ ТА ЕВОЛЮЦІЯ ТРАГЕДІЇ  
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМАТУРГІЇ /1917 - 1987 років/

Ю.01.02 - Українська література

А в т о р е ф е р а т  
дисертації на здобуття наукового ступеня  
доктора філологічних наук

Київ - 1993



00814759 (У)

Робота виконана на [ ]  
 \* літератури Харківського [ ]

- Офіційні опоненти – доктор філологічних наук,  
 професор Крижанівський С.А.;  
 – доктор філологічних наук,  
 професор Наєнко М.К.;  
 – доктор філологічних наук,  
 професор Ключек Г.Д.

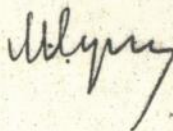
Провідна організація – Дніпропетровський державний  
 університет

Захист відбудеться "24" травня 1993 року  
 о 10 год. на засіданні спеціалізованої ради по захисту  
 дисертацій на здобуття наукового ступеня доктора філоло-  
 гічних наук /Д 016.35.01/ при Інституті літератури  
 ім. Т.Г.Шевченка АН України за адресою: 252001, Київ-1,  
 вул. Грушевського, 4.

З дисертацією можна ознайомитись у бібліотеці  
 Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка АН України

Автореферат розісланий "20" квітня 1993 року

Учений секретар  
 спеціалізованої ради  
 кандидат філологічних наук

  
 М.М. Суліма

## ЗАГАЛЬНА ХАРАКТЕРИСТИКА РОБОТИ

Стан розробки проблеми. Актуальність теми дослідження. Літературознавство завжди з великою увагою ставиться до тих категорій і понять, які дозволяють певним чином згрупувати факти, узагальнити матеріал, знайти шляхи до більш точного й глибокого аналізу літературного процесу. Саме тому в останні роки помітно поживалося вивчення як теоретичних проблем, так і історії розвитку певних жанрових утворень. Серед досить численних праць, присвячених проблемам епосу та лірики, дослідження драми лишаються все ж епізодичними явищами в розвитку філологічної науки на Україні.

Новітня літературна ситуація відзначається посиленням інтересу до естетичної категорії трагічного, пов'язаного з осягненням правди про історичний шлях українського народу від давнини до сучасності, з усвідомленням трагізму його буття за радянського часу. Усе це спонукає до виділення на терені української драми жанру трагедії і його пильного вивчення, тим паче, що представлений він творами ряду видатних письменників.

На жаль, це значне літературне явище, нагромаджений у ньому художній досвід, актуальність котрого сьогодні цілком очевидна, до цього часу не стали предметом стійких інтересів нашого літературознавства. Таким чином, виникає гостра необхідність у дослідженні, яке б синтезувало надбання української драми в цьому жанрі.

Мета й завдання дослідження. Головна мета роботи – осягнути досвід української драми в жанрі трагедії на фоні світового літературного процесу, переважно XIX – XX століть, охарактеризувати головні внутрішньожанрові типи трагедії та висвітлити їхню історичну еволюцію. Для здійснення цієї мети розв'язано такі попередні завдання: розглянуто історичні модифікації жанру трагедії в світовій драматургії і на основі їх аналізу створено загальну теоретичну модель жанру; розкрито паратрагедійні фольклорні та літературні основи жанру в національному мистецтві та поступове нагромадження художнього досвіду освоєння трагедії в історії української драматургії XIX – початку XX століть; розроблено концепцію внутрішньожанрової типології трагедії в українській драматургії. Здійснення головної мети передбачало виконання ще й таких завдань: уточнення наукових уявлень про літературний процес радянської епохи в світлі нових історичних даних; повернення в літературний процес і наукову

реабілітацію несправедливо забутих, виключених з художньої пам'яті творів українських письменників, причому не тільки авторів, репресованих у 1930-ті, але й переслідуваних у 1960 - 70-ті роки; а також нову інтерпретацію офіційно допущених і раніше в історію української драматургії творів, засновану на пріоритеті загальнолюдських цінностей над класовими.

Методологія і методи дослідження. Вивчення будь-якого жанру можливе лише при послідовному застосуванні методів індукції та дедукції, які передбачають рух спочатку від окремого до загального /від окремих творів, написаних у жанрі трагедії, до вироблення загальнотеоретичної жанрової моделі/, а потім від загального до конкретного /спираючись на загальну теоретичну модель, зарахування до жанру нових творів і створення таким шляхом історії жанру/. Поруч з цим автор використав, як чільний, методологічний принцип історизму, розглядаючи літературний процес у зв'язку з конкретною соціально-політичною ситуацією в країні, яка безпосередньо впливала на формування літературної атмосфери, розкриваючи взаємодію традиції і новаторства. Жанровий аналіз передбачав передусім виділення в художньому творі жанротворчих компонентів, якими є предмет відображення, концепція трагічного, художній конфлікт, трагічний герой, відтворення загального стану світу. Менше уваги приділено аналізу композиції, часово-просторовій організації літературних творів, особливостям мовлення героїв.

Наукова новизна дисертації полягає в тому, що в ній уперше в українському літературознавстві створена історія жанру трагедії в українській драматургії 1917 - 1997 років, розроблено концепцію його внутрішньожанрової типології та подано еволюцію внутрішньожанрових типів. Уперше в українському літературознавстві проведено дослідження історичних модифікацій жанру трагедії від античності до театру абсурду, запропоновано обґрунтований опис теоретичної моделі жанру, розкрито паратрагедійні фольклорні та літературні джерела жанру трагедії та дана картина його розвитку від зародження української драми до початків радянської літератури на Україні. Наукова новизна відзначає також інтерпретацію конкретних літературних творів української драматургії, а також тлумачення історико-літературного процесу в цілому.

Практична цінність дисертаційного дослідження полягає в тому, що його основні матеріали можуть бути використані для перегляду /чи й створення/ історії української драматургії і в цілому літератури. Матеріали дисертації можуть бути покладені в основу

видавничої роботи: упорядкування та коментування персональних та антологічних збірників. Наукові здобутки дисертації можуть бути використані при викладанні історії української літератури у вузах та середніх навчальних закладах. За матеріалами дисертації можуть бути складені програми наукових семінарів і спецкурсів, її положення можуть бути використані в курсі лекцій з історії української літератури при висвітленні процесів розвитку драматургії і відповідних персоналій драматургів, а також при створенні відповідних учбових посібників.

Апробація дисертації здійснювалася в публікаціях наукових праць автора, у його публічних виступах на наукових конференціях, у викладацькій та пропагандистській роботі.

Проблемам жанру трагедії присвячена монографія автора "Жанр трагедії в українській радянській драматургії" /Х., 1969. - 152 с./.

Окремі аспекти історико-літературної концепції у зв'язку з аналізом п'єси О.Корнійчука "Загибель ескадри" викладені в посібнику "Вивчення творчості Олександра Корнійчука в школі" /К., 1969. - 144 с./.

В окремих статтях проаналізовано з погляду жанрової специфіки драматургічний доробок М.Куліша, С.Голованівського, К.Щербака, І.Кочерги, Я.Мамонтова.

Основні положення дослідження повідомлялися в доповідях на наукових конференціях "І.К.Карпенко-Карий - драматург, актор, громадський діяч" /Кіровоград, 1965/, "Творча спадщина О.О.Потебні і сучасна філологічна наука" /Харків, 1965/, "Українська радянська література 20 - 30-х років: проблеми дослідження" /Дніпропетровськ, 1990/, конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М.Л.Кропивницького /Кіровоград, 1990/, міжнародній конференції "Робітничий клас і національне питання" /Харків, 1991/. За матеріалами дисертаційного дослідження автор читав спецкурс для студентів філологічного факультету свого вузу, вів науковий семінар.

Структура дисертації визначається її метою і завданнями. Праця складається з вступу, чотирьох розділів, висновків і бібліографії.

### ЗМІСТ РОБОТИ

У вступі схарактеризовано стан розробки і обґрунтовано актуальність обраної теми, сформульовано мету і завдання дослідження, його методологію і методи, розкрито наукову новизну і практичну цінність, вказано на апробацію дисертації.

Метою першого розділу, названого "Історичні етапи розвитку трагедії та загальна теоретична модель жанру", є вивчення особливостей трагедії в різних художніх стилях і вироблення на цій основі теоретичних уявлень про жанр. Автор виходив з того, що українська література належить до типу світової літератури, новий період у яких почався порівняно недавно. Наслідком цього було включення певної літератури у вже існуючу систему художнього мислення з усталеними стилями й напрямками. Якийсь час така література переживала етап адаптації в уже сформованій системі цінностей, аж поки, розвиваючись і зростаючи, набувала такої довершеності й повноти, що здобувала можливість і сама впливати на світові модифікації стилів і жанрів. А відтак у першому розділі розглянуто процес зародження жанру трагедії та його розвиток в античній літературі /Есхіл, Софокл, Евріпід, Сенека/, друге народження драми в період пізнього середньовіччя, спочатку в надрах церковного обряду з наступним переходом до світських тем, народної мови і виконавцями з простолюдю; це призвело до реставрації жанру трагедії в літературі італійського Відродження. Найзначішого піднесення трагедія зазнала в іспанському та англійському театрі пізнього Ренесансу /Лопе де Вега, Шекспір/, у бароковій драматургії Кальдерона. Трагедія стала центральним жанром у театрі французького класицизму /Корнель, Расін/ й зокрема в його просвітницькому варіанті /Вольтер/. Автор зосередив увагу на жанровому русі трагедії в розглянутих естетичних системах, на поєднанні традиційного й новаторського, що дозволяло жанру бути, з одного боку, тотожним собі, а, з другого боку, розвиватись у відповідності з вимогами часу.

Особливо інтенсивні зміни почалися в жанрі з другої половини XVIII ст., з утвердженням в естетиці Дідро й Лессінга уявлень про новий жанр міщанської драми. Трагедія в цей час еволюціонувала до більш повного охоплення життя, її предмет наблизився до сучасності, була відкинута вимога трьох едностей, набув значимості герой з третього стану, розмовна мова. Ці якості були закріплені в трагедійному доробку Шіллера й Гете.

У романтичній драмі точні жанрові визначення сприймаються як рудименти класицизму і поступаються таким визначенням, як "п'еса", "драматична поема". Жанрова кваліфікація трагедій романтиків Байрона, Гюго, Дюма-батька вже складає важливу наукову проблему і мусить вестись на основі вже встановлених ознак жанру.

Концепція трагічного в реалістичній літературі склалася в провідному її жанрі - романі - і не відразу здобула високохудожню

трактовку в драматургії. Лише в творчості Ібсена відбулися ті грандіозні зрушення, які привели жанр трагедії у відповідність до завдань епохи і вершинних здобутків художньої свідомості. Водночас Ібсен започаткував таке художнє явище, як "нова драма", що з огляду на його полістилістичність не може вже вкладатися в рамки реалізму. Умовно в "новій драмі" виділяємо три головні течії: Ібсенівську або реалістичну /Ібсен, Чехов, Шоу, Горький/, гауптманівську або натуралістичну /Гауптман, Золя/ і метерлінківську або символічну /Метерлінк, Л. Андреев, Верхарн/. У "новій драмі" мало відкритих зіткнень, її художній конфлікт, внутрішньо-психологічний за характером, статичний, позбавлений дієвої боротьби між героями, зате відчуття трагізму людського буття набуває універсального характеру, проймає повсякденність, побут. Причини міжперсонажного напруження часто лежать у минулому. Художній конфлікт втрачає особистісний характер, протидіючий герою полас набуває значення обставин людського буття, створених усім ходом історії. Пошук шляхів осмислення субстанційних конфліктів приводить до запровадження в "нову драму" символіки.

Драматургія ХХ ст. постала з розробки найважливіших напрямків і відкриттів "нової драми", хоч далеко не всі художні течії дали визначні досягнення в галузі літератури для театру. Універсальний трагізм людського буття, відкритий "новою драмою", стає важливою ознакою всього драматургічного розвитку.

Найзначніші експресіоністичні трагедії зосереджені навколо трактування революційного руху як внутрішньо суперечливого, не здатного привести людство до загальної гармонії і щастя.

У реалістичному художньому пізнанні дійсності, що в драматургії першої половини ХХ ст. пов'язане з формуванням епічного театру /Брехт, почасти Гарсія Лорка/, активізуються умовні форми; міф, притча, символ використовуються як засоби осягнення життєвої правди; посилюється суб'єктивне начало, у трансформованому авторському "Я" світі подається логіка руху історії, розвитку людської свідомості; поруч з цим зростає документальна точність у відтворенні дійсності, поглиблюється психологізм, посилюється акцентування соціальних мотивів поведінки героїв.

Раціоналістична сконструйованість як важлива ознака епічного театру була близькою драмі екзистенціалізму /Сартр, Камю/. Тут був створений тип інтелектуальної трагедії, де скжетні події служили засобом розгортання певної філософської концепції, а трагічний герой перевіряв на собі авторські мислительні конструкції.

З ідей екзистенціалізму про абсурдність людського суспільства, де навіть тверді наміри зробити добро обертаються катастрофами, у 1950-х роках постав театр абсурду /інша назва: антитеатр або антидрама/ - творчість Іонеску, Геккета тощо. Художнім втіленням філософії абсурду стало тут зруйнування комунікабельних каналів між персонажами, моделювання протиприродних ситуацій, поєднання надмірної конкретизації з хисткістю й невиразністю змістового плану.

До проблеми людського відчуження, самотності звернулися й такі видатні драматурги ХХ ст., як Уільямс, Міллер, Фріш, Дарренматт, творчість котрих кваліфікується дослідниками як реалістична, хоча це вже той реалізм, що увібрав у себе художні здобутки інших течій і напрямків. Практично кожен з названих драматургів створив свій особливий стиль, свою школу в світовому театрі. Особливу увагу дисертант приділив руху трагедії в мистецтві ХХ ст., яке стало епохою великого розмаїття історичних модифікацій жанру, що існують хронологічно послідовно й паралельно, взаємно впливаючи й збагачуючи одна одну. Жанр трагедії в українській драматургії - невід'ємна складова світового художнього процесу, підвладна його впливові, але й самостійна і залежна від своїх національних традицій і умов розвитку. Разом з тим в дисертації відзначено, що розвиток художніх систем радянських і світової літератур відбувався в значній мірі на паралельних площинах, без належного взаємопроникнення і взаємовпливу, істотною перешкодою для котрих був тоталітарний режим у СРСР, культивованим ним курс на залежність мистецьких зв'язків від політичної кон'юнктури, на ізоляцію національних культур від міжнародних контактів.

На завершення розділу дисертант пропонує свою теоретичну модель жанру. Аналіз визначень трагедії переконав його в потребі відмовитись від чергової спроби дати стисло кваліфікацію, а піти по шляху опису релятивних і стійких ознак жанру.

Найважливішою жанровою ознакою трагедії є нерозв'язний художній конфлікт /антагонізм/, що складає її основу. Приймаючи термін "антагонізм" для характеристики трагічного конфлікту, слід розуміти його в широкому значенні, безвідносно до сфери вияву, як суперечність, що відзначається непримиримою боротьбою, має об'єктивно чи суб'єктивно нерозв'язний характер, веде до катастрофи або знищення одної з сторін /чи обох разом/. Саме тому смерть героя стає найчастіше фіналом трагедії, хоча як формальний елемент твору загибель персонажа є другорядною ознакою жанру.

Трагічний антагонізм "шукає" для себе відповідний життєвий матеріал: особливо гострі, різкі суперечності. У силу законів діалектики, як правило, найбільшій гостроті й глибини досягають ті суперечності, які в певний момент визначають розвиток суспільства, є центральними для епохи, акумулюють у собі рухомі й гальмівні начала відповідного часу. Так трагедія стає відображенням не просто найгостріших, але й глибинних, центральних суперечностей, найбільш яскраво виражає рух від одних до інших форм суспільної організації, боротьбу застарілих та нових моральних позицій.

Художнє освоєння подібного роду центральних, провідних суперечностей епохи вимагає від письменника їх особливо глибокого філософського осмислення. Масштаби відображених подій укріплюють і масштаби їх філософського осмислення. У долях конкретних героїв повинен відбиватися, як відзначив ще Гегель, загальний стан світу. Значимість і гострота відтвореної боротьби обумовили близькість проблематики для кожного реципієнта і виключний емоційний вплив трагедії. Ще в "Поетиці" Арістотеля він дістав назву "катарсис".

Надзвичайно істотною ознакою жанру є його естетичний пафос: трагічне. Трагічне – це категорія людського пізнання, котра узагальнює певні особливості художнього осмислення дійсності. Разом з тим, трагічне – це властивість самої суспільної дійсності. Трагічне як естетична категорія узагальнює пафос співчуття, жалю, жаху, безмежного горя, захвату подвигом, який супроводжує художнє відображення людського нещастя, нерозв'язних суспільних суперечностей.

Особливості жанрового змісту трагедії реалізуються у відповідній жанровій формі, хоча тут ми вже опиняємось на терені релятивних жанрових ознак. Першим структурним рівнем твору, на якому починає здійснюватися перехід змісту в форму, є художній образ. Важливе місце в образній системі нашого жанру посідає трагічний герой. Він є втіленням центральних процесів суспільного буття, історичних рис цілих поколінь, певних груп чи верств населення, виражає провідні загальнолюдські якості, моральні й духовні устремління. Об'єктивно трагічний герой тяжіє до втілення великого суспільного змісту, до відображення найбільш істотних закономірностей життя, до максимально широкого художнього узагальнення.

Трагічний герой веде боротьбу не на життя, а на смерть, захищає такі ідеали, які він отожднює з своєю власною сутністю, у які палко вірить, переконаний у їхній загальнолюдській значимості, історичній перспективності. Саме тому він, зрештою, виявляється готовим на найвищу жертву, хоча в процесі прийняття остаточного

рішення проходить складними шляхами внутрішньої боротьби.

З цими рисами героя пов'язане поняття його трагічної вини або трагічної помилки. Герой перебуває в опозиції до обставин свого життя, середовища, в якому існує. Через свої внутрішні якості — чесність, доброту, благородство — він не може не повстати проти дійсності, а, отже, виявляється причиною власної загибелі. Самогубство — типовий варіант трагічного фіналу.

Починаючи від "нової драми", особливо в мистецтві ХХ ст., набув особливої актуальності антагонізм героя і середовища: рідного, морального, духовного. Велич, внутрішня духовна масштабність втратили значимість обов'язкових ознак трагічного героя; набув поширення його пасивний тип. Він губився перед силою зовнішнього світу, не міг знайти шляхів протистояти йому, зрозуміти його логіку; так народжувалася ідея абсурдності світу й боротьби за його вдосконалення. Такий тип героя слід визнати цілком повноправним стосовно попередніх його характеристик.

Особливістю трагедії є специфіка відображення конкретної обстановки і суспільних обставин. Трагедія найменше тяжіє до побутової деталі, допускає абстрагування від конкретної обстановки, а умови діяльності персонажів конструюються часом з великим відхиленням від правди факту.

Своєрідність сюжету трагедії полягає в тому, що такі його частини, як кульмінація й розв'язка часто співпадають. Стосовно цього жанру доцільно використовувати термін "катастрофа", а не "кульмінація", оскільки найвище піднесення дії, найсильніше загострення конфлікту в трагедії пов'язане з життєвою поразкою героя.

Оскільки трагедія прагне до широти узагальнень, філософічності змісту, одним з важливих способів реалізації цих особливостей стає філософський монолог. У монологах такого роду герой осмислює своє становище, виявляє глибинні витоки дій, поведінки, оцінює навколишню дійсність. Релятивною ознакою жанру є й віршована мова, яка до другої половини ХVІІІ ст. була єдиним варіантом мовлення персонажів. Однак з того часу вона втратила значення стійкої жанрової ознаки трагедії.

Ось якою виглядає сьогодні загальна теоретична модель трагедії. Мати уявлення про неї для дослідника драми ХХ ст. тим більше необхідно, що самі автори в художній практиці все менше вдаються до точних наукових жанрових визначень.

Другий розділ має назву "Національні джерела української радянської трагедії та проблеми її внутрішньожанрової типології" і поділений на дві частини. У першій з них "Національні джерела жанру трагедії в українській радянській драматургії" розглядається виникнення та історія розвитку жанру трагедії в українській літературі до 1917 року.

Шляхи розвитку української національної паратеатральності схожі з шляхами виникнення театру в Європі і ховаються в сивій давнині. Її джерела – у стародавній обрядності, у хліборобській культурі протоукраїнців. У роботі стисло висвітлено становлення театральності в народних іграх, солярних та побутових обрядах, у народній драмі як одному з жанрів українського фольклору. Трагічне світобачення однак продукувалося самою українською дійсністю і, за відсутності національного театру, широко впроваджувалося у фольклорні історичні твори епічного характеру, балади, ліричні пісні. Нова українська драматургія часто користувалася, зокрема в трагедійній творчості, щедрим джерелом національного фольклору, розробляючи скжети "Думи про Марусю Богуславку", історичні пісні "Про Саву Чалого", балади "Ой не ходи, Грицю" тощо. Театральні елементи в стародавній українській культурі, трагедійна концепція, що складалася в національному фольклорі, були тою підготовчою базою, на якій вироблялося уявлення про театр і драму і у вужчому розумінні – про трагедію. Однак український театр постає з іншого джерела, яким стала для нього західноєвропейська культура. Він був національною модифікацією першого загальноєвропейського явища бароко.

У дисертації стисло висвітлені причини появи та етапи розвитку шкільного театру, його перші кроки на Україні. З огляду на предмет дослідження дисертанта привабили великодні вистави, які, маючи своїм предметом муки Христові, його смерть і воскресіння, створили в українській літературі виразну трагедійну концепцію /цикл А.Скульського "Вірші з трагедії "Христос пасхон", 1630 р., п'єса Й.Волковича "Размишляне о муче ХР.Спасителя", 1631 р., анонімний "Діалог про страсть Христову", 1660/.

На кінець XVII – початок XVIII століть на роль найзначнішого центру шкільного театру висувається Києво-Могилянська Академія. Один з провідних курсів, що читається там за навчальним планом, називається "Шітика". У роботі стисло розглянуто драматургічну концепцію в підручниках Ф.Прокоповича та М.Довгалевського, зроблено висновок про те, що в українській естетичній думці того часу існувала досить розгалужена жанрологія, яка загалом відповідала

основним положенням європейської науки. Між теорією і практикою однак існували відчутні відмінності, жанру трагедії український шкільний театр ще довго не знає, але окремі грані трагедійної концепції дійсності наявні в анонімній "Драмі про Олексія, чоловіка Божого" /1673/, трагедокомедії "Владимир" Ф.Прокоповича /1705/, анонімній п'єсі "Милость Божія" /1728/.

Великі потенційні можливості української драми продемонстрував М.Козачинський у творі "Трагедія, сиріч Печалная повість о смерті посліднього сербського царя Уроша Пятого і о паденні сербського царства" /1733/. Драматург написав історичний твір, присвячений стражденній долі народу, що втратив державність через міжусобиці верхівки. Порятунком письменник бачив у побудові власної держави, для чого необхідно було пробудити самосвідомість народу шляхом поширення освіти й науки, захищати його права шаблею. Трагедія була присвячена кульмінаційному моменту національної історії, відображала долю народу, хоч і робила це на засадах барокової поезики в образі Сербії. На трагедійну висоту підносилися доля не однієї людини, а цілої держави. Твір заціпав інтереси багатьох слов'янських народів, що на той час не мали державності. Якщо властивістю трагічного є роздвоєння цілого на антагоністичні начала, то М.Козачинський подавав його у вигляді національного розколу на праведних царів і боярина-грішника. Трагедія М.Козачинського, написана за кордоном, була першим підцензурним твором, який виразно натякав на становище України. Художні відкриття драматурга, що виразилися у формуванні жанрових ознак високої трагедії, були перспективними, але скористатися ними за відсутності державності Україна не могла. У розвитку жанру настає понад столітня перерва, що тривала до появи трагедій К.Тополі "Чари" /1834/, "Щира любов" Г.Квітки-Основ'яненка /1838/, "Сава Чалий" /1838/ та "Переяславська ніч" /1841/ М.Костомарова.

Найзначніші з-поміж них історичні трагедії М.Костомарова, у яких він підхопив висунуті М.Козачинським ідеї національного визволення. Його романтичні п'єси були новаторськими в українській літературі. Доля народна, доля батьківщини була осердям життєвих інтересів і змагань трагічних героїв, відсутність консолідуючого начала в їхній свідомості тлумачилася автором як джерело національної трагедії. Твори відзначалися внутрішніми конфліктами центральних персонажів, хоча в психологічних портретах іноді й бракувало деталізації. Важливу роль відігравала драматична дія, рухлива й напружена, у котрій виявляли персонажі свої властивості, формувався

змістовний план творів. Написавши першу п'єсу прозою, а другу - віршами, М.Костомаров здійснив апробацію двох видів художньої мови в українській драмі.

П'єси пізнього українського романтизму "Довбуш" Ю.Федьковича /три ред.: 1867 - 1882/ та "Драмована трилогія" П.Куліша /1880-ті роки/ синтезували елементи романтичні й суто реалістичні, але увібрали й риси "нової драми". Роком же народження нового українського театру, що постав "попри цензурні та адміністративні кліщі, серед яких він виростав" /І.Франко/, став 1882 рік. До цього часу в українській літературі завдяки праці письменників у ліричних та епічних жанрах вже склалася національно своєрідна концепція трагічного, яка лише тепер здобула можливість запровадження в драматургію.

У жанрі трагедії в українській реалістичній драматургії склалися два її найголовніші внутрішньожанрові типи: історична трагедія та соціально-побутова трагедія з сучасного життя.

Жанр трагедії представлений такими історичними творами, як "Бондарівна"/1884/, "Сава Чалий"/1899/, "Гандзя"/1902/ І.Карпенка-Карого, "Богдан Хмельницький"/1896/, "Маруся Богуславка"/1897/, "Оборона Буші"/1898/, "Остання ніч"/1899/ М.Старицького. Трагедія України як краю, що став тереном боротьби Заходу і Сходу, мусульманства і християнства, православ'я і католицизму, Польщі і Порту, Росії і Криму живила цей історичний тип. Романтичне зображення подій, осмислення національно-визвольного питання з позицій філософських і загальнолюдських через категорії свободи і рівності, трагедійний конфлікт, представлений у трьох типологічних варіантах: міжнаціональному, внутрішньонаціональному і внутрішньо-психологічному; активний, подвійний сюжет, осмислення трагізму України через трагедійні жіночі образи, використання ритмізованого мовлення персонажів - таким було в цілому обличчя історичної трагедії в українській реалістичній драмі.

Другим великим внутрішньожанровим утворенням була соціально-побутова трагедія з сучасного життя. До неї відносяться такі п'єси, як "Доки сонце зійде"/1881/, "Глитай, або ж Павук"/1882/, "Дві сім'ї"/1888/ М.Кропивницького, "Не судилось"/1881/, "Ой не ходи, Грицю"/1887/, "У темряві"/1892/ М.Старицького, "Наймичка"/1885/, "Безталанна"/1886/ І.Карпенка-Карого, "Лимерівна"/1883/ Панаса Мирного, "Украдене щастя"/1895/ І.Франка та ін. Українське село, узятє в усій множинності економічних та моральних колізій, у розмаїтті соціальних типів та людських характерів; художній конфлікт, заснований на майновій нерівності героїв, відмінності станової

приналежності, неоднаковому відношенню до влади, розкриття в цьому конфлікті руйнівної для особистості сили грошей, звироднілості й підступності, які ставали передумовою збагачення і його об'єктивними супровідними; моральний конфлікт, джерелом якого є порушення норм і правил народного буття внаслідок могутнього почуття-пристрасті; захист людської особистості, протест проти антигуманних умов її існування, досягнення загального стану світу через філософську /і народно-поетичну/ категорію правди, виключення до естетичного пафосу елементів комічного, що виявлялося в зображенні панів, заможних хазяїв та перевертнів; пасивний і страждальний характер трагічного героя-жінки з найнижчого майнового й суспільного стану; моральна чистота й незабрудненість героїні, що ставить її в опозицію до оточення і є її трагічною виною; подієва домінанта в сюжетотворенні, зредукування внутрішньо-психологічного конфлікту; рухливий хронотоп, посилена увага до економічних і побутових деталей; ощадливе використання народно-поетичних елементів; зрощеність подекуди з мелодраматизмом - ось у таких аспектах художнього світу постає даний різновид жанру.

Загалом же, трагедія в українській реалістичній драмі була унікальним явищем. Її соціально-побутова галузка з небаченою силою явила світу трагічні наслідки майнової нерівності, показала страдницьку долю убогих, принижених і знедолених, а історична галузка піднесла ідею національно-визвольної боротьби, розкрила трагізм колонізованого краю, уярмленого народу.

Для різновидів "нової драми" в українській літературі, розквіт котрої припадає на час після 1905 року, у розвиток ідей Лесі Українки і М.Вороного пропонуються терміни: неореалістичний і неоромантичний. У неореалістичному напрямку виділяємо ще дві течії: соціально-натуралістичну і психологічно-побутову.

Соціально-натуралістична течія представлена п'єсами Г.Хоткевича "Лихоліття", "На залізниці 1905 року" і Л.Яновської "Жертви" /"В підвалі"/ /усі 1906/. Загальний стан світу може бути схарактеризований у них як революційний вибух всенародного обурення, предметом художнього відображення є процеси Першої російської революції, подані в долях різноманітних верств населення. Соціально-класовий антагонізм як джерело драматичної дії, розмивання бінарної структури художнього конфлікту за рахунок побільшення полюсу революційного і зредукування полюсу охоронців соціальної несправедливості, використання елементів п'єси-дискусії, наявність у кожному творі хоча б локальних внутрішньо-психологічних колізій, - усе це відзначає даний тип трагедії.

Психологічно-побутовий тип трагедії в українській "новій драмі" представлений п'єсами "Блакитна троянда"/1896/ Лесі Українки, "Без віри"/1905/ та "Огнений змії"/1913/ Л.Яновської, "В старім гнізді"/1907/ С.Черкасенка, та лідером напрямку став, безсумнівно, В.Винниченко, давши трагедії "Мemento"/1909/, "Брехня"/1910/, "Базар"/1910/, "Чорна Пантера і Білий Медвідь"/1911/, "Пригвождені"/1916/, "Гріх"/1918/. Найголовнішими ознаками цього жанрового типу є обрання за предмет життя інтелігенції, перенесення художніх конфліктів у сферу моралі, родинних відносин, стосунків чоловіка і жінки; трагедія розгортається на родинному терені, серед обмеженого кола дійових осіб, героєм потрясають глибинні психологічні колізії, функції трагедійного героя часто належать жінці, поруч з цим відчутною особливістю типу є відсутність антигероя, причини трагедійної розв'язки полягають в усій сукупності обставин буття особи, зростає значення побуту; українська драма на противагу європейській багато уваги приділяла утвердженню величі й доцільності народних моральних законів; рідше переносила трагедійну причинність у сферу минулого.

Неоромантична трагедія також розширюється на два типи: драма живих ідей і драма живих символів. Безсумнівним лідером першої течії є Леся Українка, авторка таких творів, як "Кассандра"/1907/, "Руфін і Прісцилла"/1908/, "Адвокат Мартіан"/1911/, "Камінний господар"/1912/, "Оргія"/1913/. До цієї групи також примикають трагедії Л.Старицької-Черняхівської "Тетьман Дорошенко"/1911/, С.Черкасенка "Про що тирса шелестіла"/1916/.

Предмет цього внутрішньожанрового типу трагедії "нової драми" перебуває головним чином у сфері філософських та політичних ідей. Актуального значення набуває притчевість, параболічність творів; головним макроприйомом стає персоналіфікація ідей. Своєрідність художнього конфлікту полягає в тому, що він реалізується в рухові ідей, концепцій, розігрується в царині свідомості, думки; зовнішньоподієвий сюжет і ідеологічна філософська дискусія співіснують на паритетних началах; конфлікт набуває виразних демонстраційних ознак, гострота дискусії забезпечується рівноправністю сторін, а її розв'язання слід шукати не в більшій чи меншій аргументованості одної з позицій, а в перевірці їх життям, тотожності відстокваної позиції і власної поведінки героя. З романтизмом цю групу творів єднає концепція героя, сильної особистості, що підноситься над оточенням, а також романтичний пафос звеличення його подвигу.

До жанрового типу трагедії живого символу в українській "новій

драмі" належать "По дорозі в Казку"/1910/ та "Весняна Казка"/1911/ О.Олеса, "Лісова пісня"/1911/ Лесі Українки, "Казка старого млина" С.Черкасенка /1914/. У цих творах і справді твориться нова казка. Ця група найближча до символізму, зорієнтована на вічні проблеми й конфлікти, властиві людині як такій. Герої постають як символічні втілення певних людських якостей, типів поведінки. Антагонізм природного й суспільного начал поданий у міжперсонажних відносинах чи як внутрішньо-психологічний конфлікт; крихкість і незахищеність природного полюсу, агресивність і безжальність суспільного стає джерелом трагізму. З романтизмом ці твори поєднує заперечення сушого, винесення ідеалу за межі нинішнього життя, у Казку. Важливою рисою є декадентський характер символізму в даних творах, а також глибоко національний характер символіки, заснованої на використанні мотивів української демонології.

У висновках до розділу відзначено, що українська драматургія /із жанром трагедії/ вступала в радянську епоху з великим художнім багажем. Це однак сполучалося з повним ігноруванням її успіхів і досягнень як частки культури недержавного народу. Вступ у радянську епоху був для неї моментом кульмінаційним – він міг розв'язати наявну суперечність тільки у двох напрямках: або покінчити з колоніальним статусом української культури, вивівши її як рівноправну з іншими на терен світового мистецького процесу, або зберегти за нею колоніальний статус, привівши її у відповідність з ним, тобто створивши для неї такі умови існування, за яких унеможливятся справжні художні відкриття й сама література занепаде, примітивізується до посереднього рівня.

У дугому підрозділі "Проблеми внутрішньожанрової типології трагедії в українській радянській драматургії" пошуки внутрішньої типології розглядаються як умова більш глибокого проникнення в природу жанру, сутність літературного процесу в цілому. Наукові підходи до проблем внутрішньожанрової типології ґрунтуються на принципах конкретно-історичних, визначаються самим літературним матеріалом, специфікою жанру. Здійснивши огляд спроб внутрішньожанрової типологізації, що мали місце в світовій естетичній думці, автор пропонує виділення двох типологічних варіацій жанру трагедії в радянській драматургії, орієнтуючись на пошук такого типу проблематики, який би визначав водночас і жанрову поетику творів.

Для першого типу пропонується назва "соціально-історична трагедія". У цю групу збираються твори, що розробляють тип проблематики "суспільство як трагедія". Джерела трагізму в такому типі

творів полягають у вияві центральних, найгостріших суперечностей, що досягають особливої напруженості й глибини. Така проблематика визначає й особливості жанрової поетики: своєрідний тип художнього конфлікту, у котрому відбувається зіткнення великих мас людей; особливості трагічного героя, що представляє конкретні станові чи національні інтереси, але водночас в відображенні субстанціональної долі народної; поверховість його психологічної розробки, периферійність або відсутність кохання у його внутрішньому житті. Особливості хронологу в цілому можна визначити так: кульмінаційний момент національної історії.

Для другого типу пропонується назва: "особистісно-психологічна трагедія". Тип проблематики в ній - людська особистість, індивід як трагедія. За джерело трагічного правлять внутрішньо-психологічні суперечності й антагонізми. У жанровій поезії центральне місце посідає внутрішньо-особистісний конфлікт, розлад людини із самою собою, розкол у свідомості особи, в її почуттях і думках. Зовнішні події перетворюються на фактори внутрішнього життя, зредуковується побутова конкретика, укрупнюється мотив кохання, трагічний герой подається в інтенсивному внутрішньому житті, дискусіях з опонентами, внутрішніх монологів. Суспільні обставини можуть бути виписані з більшою чи меншою докладністю, але їх функціональне завдання: створення ситуації психологічної боротьби, формування передумов і умов розвитку внутрішнього конфлікту. Особливості хронологу полягають у відображенні кульмінаційного моменту індивідуального буття.

Аналіз виділених внутрішньожанрових типів і складає зміст наступних розділів.

Розділ третій "Соціально-історична трагедія в українській радянській драматургії" починається вступними увагами, де автор відзначає, що українська драматургія в системі тоталітарного партійно-державного режиму, безсумнівно визнання пріоритету соціально-класових цінностей над загальнолюдськими, держави над особистістю, була приречена на переважне опрацювання соціально-класових конфліктів, відображення суспільних зрушень, революційних катаклізмів. Це обумовило пріоритетний розвиток соціально-історичного типу жанру трагедії. У його еволюції виділено три модифікації.

Першу з них названо "Трагедія-гімн" і їй присвячено окремий підрозділ. Своєрідний канон жанру в "пролетарському" мистецтві заклали Мирослав Ірчан у трагедії "Бунтар"/1920/. В образі Жванського він запропонував схему зображення комуніста: принципова

одновимірність героя, цілковита пригніченість у ньому людських якостей і пристрастей, аскетизм, всебічне виправдовування антигуманної більшовицької політики, зречення родинних та інтимних зв'язків в ім'я революційного обов'язку. Заклав Мирослав Ірчан і своєрідний канон зображення образів протилежного табору, виписуючи їх лише чорною барвою, подаючи лише в одній площині: заперечливого ставлення до робітничого руху. Психологічна поверховість, приблизність, невідповідність поведінки ситуації, що склалася, — теж стали черговим каноном молодого радянської драматургії. П'єса будувалася на соціально-класовому конфлікті, відсікаючи все інше як неістотне, пропонувала взірцеву композицію: три дії — три етапи боротьби, відповідно: до повстання, саме повстання, після повстання. Художній твір формувався під тиском агітаційної заданості, "ідеологічної правильності" за рахунок психологічної правдивості.

Трагедійність радянської буденщини, перетворення побуту на перманентну громадянську війну, відтворив Микола Куліш у п'єсах "97" та "Комуна в степах". Ситуація, змальована в першій п'єсі, у "загальному стані світу" містила трагізм: встановивши монополію на торгівлю хлібом, більшовицький уряд руками самих же селян-незаможників здійснював продрозвертку, залишав українське село без хліба, і першими жертвами голоду стали ті незаможники, котрі продрозвертку й здійснювали. Рятувалися ті, хто приховав хліб від експропріації, але такі негайно потрапляли в розряд куркулів, оголошувалися причиною голоду. Так на селі розпалювалася класова боротьба — громадянська війна тривала. Структура художнього антагонізму була складною, драматург побачив між крайніми полюсами численні переходи, створив образи, які відтворювали дійсну складність і напруженість класової боротьби. Психологічна глибина, загальнолюдська об'ємність відзначала навіть другорядних персонажів.

Як новий чинник розпалювання класової боротьби подає Микола Куліш сільськогосподарські комуну у другій п'єсі. Зруйноване господарство не в силі підняти вчорашні наймити, об'єднані в комуну, але спроба господарського ставлення до землі розцінюється ними як вилазка класового ворога. Прикметний образ голови комуну Лавра, який сам не працює, але всіх повчає берегти кожну хвилину, коритися дисципліні.

Дальше збагачення жанрового типу соціально-історичної трагедії в українській драматургії пов'язане з п'єсами І. Кочерги "Алмазне жорно"/1927/ і "Свіччине весілля"/1930/. Художній конфлікт тут зводиться лише до соціально-класового протистояння при цілковитому

ігноруванні його національно-визвольного змісту. Це йшло всупереч з історичною правдою, а відтак в обох випадках драматургові довелося писати твори на вигадані історичні сюжети. Герої подаються внутрішньо статичними, навіть наявні можливості для розгортання внутрішньо-психологічної боротьби не використовуються. Представники народного полюсу наділяються емоційно-інтелектуальною однолітністю, готовністю до самопожертви, агітаційним мовленням, подаються як попередники більшовизму, наділяються даром пророцтва, віщування про майбутню перемогу народу. Однак І.Кочерга відчуває недостатність прийому образних антитез і відступає від нього. Символізація конкретного предмета, антитетичність просторової організації об'єднує два твори.

Трагедія "Загибель ескадри"/1933/ О.Корнійчука сьогодні бачиться як твір про шляхи розвитку революції. Більшовицький комітет перемагав у боротьбі за знищення ескадри, знищуючи при цьому й усіх своїх опонентів. П"еса насалджувала культ слухняності, залізної дисципліни, безвідмовного виконання наказів центру, навіть коли б ті накази здавалися виконавцям згубними. Але водночас п"еса показувала справжні корені успіху більшовицької політики, що крилися в щонайжорстокішому збройному придушенні інакомислячих, на багнетах і кулях, а не на народній підтримці здійснюється запровадження більшовицької політики в життя.

Трагедія-гімн відзначається такими стійкими ознаками. Передусім стабільним типом проблематики - суспільство як трагедія. За предмет художнього відображення обираються важливі періоди соціальних зрушень. Джерелом трагізму виступають центральні, найгостріші суспільні суперечності. Суспільство як цілісність розколоте на взаємовиключні, антагоністичні сили. Єдність поновлюється лише внаслідок знищення одної з сторін. В основі художнього конфлікту - соціально-класові суперечності, структура його двополісна, з ускладненням одного або обох полюсів внутрішньою неоднорідністю. Полюси представлені рівноправно. Революційний, народний полюс героїзується, його боротьба й перемога подається як подвиг. Але й протилежний полюс не шаржується. Тип трагічного героя монументальний, позбавлений внутрішніх сумнівів, хитань, а тим паче страждань від трагічної роздвоєності. Відображення класової боротьби здійснюється у формі самої класової боротьби з частим звертанням до масового діїства, смерть героїв виводиться на сцену. Активно діє принцип почергового зображення в окремих актах то одного, то другого полюсу художнього конфлікту.

На початку 1930-х років було завершено остаточне формування тоталітарного режиму, який використовував літературу для пропаганди своєї поточної політики, приховування від народу його дійсного становища. Чим трагічніше ставало саме життя, тим оптимістичнішою мусила бути література. Трагедія перероджується в трагічну драму - така назва пропонується для її наступної діахронічної модифікації, котра розглядається в наступному підрозділі.

Як і всі літературні явища, трагічна драма не співпадає хронологічно з появою і зникненням тих причин, що її викликали до життя. Вперше риси трагічної драми бачимо в п'єсах Я.Мамонтова "Коли народ визволяється"/1922/, "Аве, Марія"/1923/, "До третіх півнів"/1924/; а також Мирослава Ірчана "Родина щіткарів" /"Газет"//1924/ і "Струта" /"Радій"//1927/.

Особливо ж "плідні" умови для трагічної драми існували в 1930-х - 1950-х роках. Життєздатність літератури виявилася в тому, що і в цей час вона все ж існує в розмаїтті жанрів, трагедії все ж з'являються, хоч і мають не зовсім повноцінний характер. У 1930-х роках це твори "Смерть леді Грей"/1936/ і "Доля поета"/1939/ С.Голованівського, "Дума про Британку"/1937/ Ю.Яновського.

Вершинним твором тут і сьогодні бачиться "Дума про Британку", позначена романтичним опрацюванням предмета відображення, написана з широким використанням фольклорної поетики. Лавро Мамай сприймався як правдошукач, народний захисник, драматург щедро використовував народнопоетичну гіперболу, створював образ величний, монументальний. Але були в образі головного героя й такі риси, що вступали в суперечність з народним світовідчуттям: надто легко Лавро проливав людську кров. Прикметна деталь: Лавро закінчує стародавній рід Мамаїв - у нього немає дітей. Яскравими романтичними барвами виписаний і Несвятинаска. Натомість більшовицькі лідери Єгор Іванович і Коваль подані сухо й однолінійно. Схематично й фрагментарно виписано ворожий табір. Згідно з сталінською концепцією класової боротьби, головну небезпеку повстанню несли свої ж революціонери, але інакомислячі, у даному випадку анархісти.

Написана в трагічному для нашої національної історії 1937 році "Дума про Британку" була дитям свого часу. Вона все ж проривалася до правди життя, відображаючи окремі його моменти художньо перекожливо. Оригінальна була й трагічна концепція твору: повстання, спровоковане ревкомом за допомогою товарища Єгора, розгромлене, Британка принесена в жертву перемозі більшовиків, загинули ті люди, які ототожнювали з більшовицькими ідеями народні мрії про

щасливе життя, лишалися живими ті, хто вів їх на згубу.

Під час війни творення драматургії майже припиняється. У повоєнні роки, незважаючи на трагізм народного буття, пов'язаний з щойно відгримілою війною, голодом 1947 року, загальною руїною й убожеством, трагічне вимітається з мистецтва залізною мітлою суперпильних компартійних ідеологів. Відповідність створеної письменником картини дійсності до ідеологічних догматів наукового /тепер зрозуміло, що псевдонаукового/ комунізму стає єдиним критерієм оцінки твору. В літературі утверджується схематизм, орієнтація не на правду життя, а на суголосність з канонами офіційної ідеології, що була оголошена єдино вірною.

До рівня трагічних драм у цей час дотягують тільки ті твори, в основі яких лежить відповідний життєвий матеріал: це "Прага залишається мовою" Ю.Буряківського /1950/, "Перший грим" С.Голованівського /1956/, "Шторм на Чорному морі" Д.Суптелі /1957/, "Зоря на обрії" Л.Дмитерка /1957/, "Арсенал" А.Малишка й О.Левади /1960/, "Безсмертні" М.Печеніжського /1960/.

Логіка перетворення трагедії на трагічну драму полягає у відмові від справжнього трагізму, у приведенні твору до обов'язкового, декларованого оптимістичного фіналу. Художній конфлікт втрачає двопольсну структуру, перетворюється на однопольсний, обставинний. Трагічний герой цілком тотожний сам собі, його не навідує сумніви, страждання, він бідний навіть на роздуми, самоаналіз. Такий герой не містить сам у собі причини своєї загибелі, потрапляє в трагічну ситуацію через випадковий збіг зовнішніх обставин. Сюжет зосереджується на відтворенні послідовного перебігу подій, набуває хронікальності, п'єси нагадують швидше інсценівки епічних творів, знебарвлюється мовлення персонажів.

Проголошення "холодної" війни в повоєнний час стало поштовхом для реанімації жанру трагедії на основі нового життєвого матеріалу – соціально-класового протистояння соціалістичних та капіталістичних країн. Найзначнішою жанровою ознакою нового різновиду стало відновлення двопольсної структури художнього конфлікту, у якому важливу роль відіграє негативний /у класовому змісті/ полюс. На цьому базується викривальність творів, розширення естетичного пафосу жанру за рахунок активного включення до нього елементів сатири, сарказму. Тому дисертант пропонує для цього жанрового різновиду термін "трагедія-памфлет". Він є предметом дослідження в наступному підрозділі.

Першим відчув політичну кон'юнктуру письменник найвиразнішого

публіцистичного спрямування Я.Галан, давши в 1947 році трагедію "Під золотим орлом". Він створював новий образ ворога, вже не внутрішнього, а зовнішнього, і звернувся до теми міжнародного життя, доводячи, що німецький фашизм має гідного нащадка в американському імперіалізмі.

Художній світ п'єси формувався як соціально-класовий антагонізм, на позитивному полюсі виділяються Макарів і Робчук, загалом однолітні й однобарвні, хоч і похвалені за рахунок широкої подачі біографій. У відображенні протилежного полюсу яскраво виявилася пам'ятна стихія п'єси. Керівника американського врядування Я.Галан зображав авантюристом, прихильником нової війни, лейтенанта Бентлі - деградуєчим до моральної нікчемності молодиком. Люди чесні - Норма і Фобер - викладаються з такого суспільства. Німецька сторона представлена образом фрау Мілх, що вчинила свій подвиг, передавши списки в руки журналістки.

Трагедія-пам'флет відроджується в момент напруження міжнародної обстановки наприкінці 1950-х - початку 1960-х років, коли з'являється п'єси "Остання хмарина" І.Муратова /1958/ та "Гроза над Гаваями" /"Бути чи не бути?" / О.Левади /1962/.

"Остання хмарина" будувалася з широким використанням природної для сатири художньої умовності, що не могло виправдати численні насильства над дійсністю, вчинені на догоду "ідеологічній правильності". Образи мільярдера Ройса й сенатора Клана, задумані, як здавалося авторові, з великою викривальною силою, сьогодні оприймаються як пародійні. Представники позитивного полюсу ходульні, наділені численними дивацтвами. Присвячена боротьбі за мир, п'єса розв'язувала це питання в плані побудови образу ворога, зовсім знімаючи з іншої сторони відповідальність за гонку озброєнь. В унісон з І.Муратовим розв'язував цю проблему й О.Левада.

На початку 1960-х років відновлюються гімнологічні тенденції жанру, хоча це здійснюється на основі вже існуючих жанрових різновидів трагічної драми і трагедії-пам'флету: "Фауст і смерть" О.Левади /1960/ та дві драми М.Стельмаха "На Івана Купала" /"Дума про Морозенка" / /1966/ та "Зачарований вітряк" /1967/.

П'єса "Фауст і смерть" на перший погляд справляла враження новаторського твору, кваліфікувалася як філософська трагедія, хоча саме концепція її була примітивною. Симптоматично, що позитивний полюс представлений в основному одним образом Ярослава, бо та "правильність" і одноманітність, у якій він змальований, виключала розмаїття. Автор намагався оживити героя, розмістивши його в центрі

багатоступеневого конфлікту, але досягнув тільки сюжетної рухомості. Пропагандистською заданістю насичувався фінал.

П'єси М.Стельмаха належать до кращих творів з написаного ним. Романтичне звеличення позитивного героя Данила Гондаренка, залучення умовності, фольклорних елементів до характеротворення, і на- томість виразне памфлетне спрямування у зображенні його ворогів відзначало художній світ "На Івана Купала". Значимість твору в історії духовної культури українського народу вимірюється тим, що М.Стельмах уперше насмілювався пером трагіка торкнутися болючої проблеми відриву партійно-державного керівництва від народу.

"Зачарований вітряк" увібрив у себе всю радянську історію від громадянської війни до доби космічних польотів. Трагедія написана в традиційній для автора фольклорно-романтичній манері, з різким розмежуванням героїв на лише позитивних і негативних, з широким використанням народно-поетичної творчості від співу на сцені народних пісень до розробки улюбленого письменником мотиву правди і кривди, прямолінійності в характеротворенні персонажів, ігноруванням психічних подробиць їхнього життя.

Доробок М.Стельмаха в жанрі трагедії цікавий як у своїх достоїнствах, так і у прорахунках. Прагнення до епічної місткості в охопленні історичних явищ оберталося в нього композиційними втратами; відображення героїв із сталими, сформованими характерами "дозволяло" відмовитися від психологічного аналізу. М.Стельмах однак повернув нашу драматургію до широкого використання фольклору, романтики, підкресленої символіки. Письменник послідовно зосереджувався на так званих конфліктах "між своїми", подаючи їх у соціальних, філософських, моральних вимірах.

Новим джерелом життєвого матеріалу для соціально-історичної трагедії стали події в Чилі 1973 року. Їм присвятили свої твори В.Земляк і І.Драч. У трагедії "Президент"/1976/ В.Земляка усе нагадує нам знайомий жанровий тип: класова суперечність в основі твору, обставинний конфлікт, однолінійний позитивний герой, зняття трагізму шляхом символічного оживлення персонажів у фіналі, сатиричне викриття борців проти уряду Альєнде. І.Драч у драматичній поемі "Зоря і смерть Пабло Неруди"/1980/ зосередився на долі митця, невмирущості справжньої поезії.

Трагедія-памфлет, відзначається у висновках до розділу, була викликана до життя "холодною" війною між Сходом і Заходом. Найчастіше предметом художнього відображення стає міжнародне життя в конкретних ситуаціях боротьби представників світу капіталізму

й соціалізму, що усвідомлюють і декларують себе захисниками ідеалів і ідеології цих соціальних систем. Головним художнім конфліктом знову виступає соціально-класовий антагонізм, герої розводяться на протилежні полюси, сприймають один одного як антиподи. Уся авторська симпатія віддається захисникам соціалізму, тоді як капіталістичний табір і спосіб життя відображається в сатиричних тонах, тенденційно перекручується, береться в своїх крайніх негативних виявах. Позитивний герой ідеалізується, наближається до живого втілення абстрактних чеснот, його трагічний фінал є наслідком випадкового збігу несприятливих обставин. Негативний же герой був утіленням людських вад і пороків, генетично виводився від німецького фашизму. Трагедія-памфлет припинила своє існування з потеплінням міжнародних відносин, з поверненням літератури від класових до загальнолюдських пріоритетів.

Вичерпану за своїми художніми можливостями виглядає сьогодні й уся соціально-історична трагедія, що, звичайно, не применшує її значення як історичного явища.

Четвертий розділ "Особистісно-психологічний тип трагедії в українській радянській драматургії" починається з твердження, що саме цей жанровий тип відповідає питомим для літератури як людинознавства завданням. Міцний його підмурівок був закладений творами В. Винниченка, Лесі Українки, С. Черкасенка, О. Олеся, Л. Яновської. З девальвацією людської особистості під тиском тоталітарної держави відбулася й девальвація особистісно-психологічного типу трагедії, але в 1920-х роках він ще веде активне мистецьке життя.

Прикметним є те, що основні художні засади особистісно-психологічної трагедії закладаються драматургами старшого покоління, які увібрали в свій мистецький досвід уроки майстрів української "нової драми". У п'єсах "Дівчина з арфой"/1916/, "Над безоднею"/1920/, "Веселий Хам"/1921/, "Батальйон мертвих"/1925/ Я. Мамонтова та "Секретар прем'єр-міністра"/1927/, "Син Сови"/1923/ С. Кротевича, хоч і на досить ще невисокому художньому рівні утверджувалася самоцінність індивідуальності, йшов пошук вираження внутрішнього життя на сцені.

Традиційним для особистісно-психологічного типу трагедії є художній конфлікт почуття і обов'язку, на спосіб реалізації котрого накладає відбиток національний характер літератури. У російській радянській літературі оспівується перемога революційного начала над родинними почуттями, до рівня героя підноситься людина, що принесла в жертву класовим інтересам свою загальнолюдську

значимість. Українська література того часу й зокрема трагедія розробляє конфлікт почуття і обов'язку в іншому напрямку: демонструє катастрофу людини, що намагається в епоху класового протистояння зберегти вірність загальнолюдським ідеалам.

У дисертації під цим кутом зору розглядаються трагедії "Лицарі абсурду"/1923/ Б.Антоненка-Давидовича, "Луїза Мішель"/1926/ Х.О.Алчевської, "Яблуневий полон"/1926/ І.Дніпровського, з котрих твором неперехідного значення бачиться остання п'єса.

І.Дніпровський зображав жаклиний вир громадянської війни, у котрому, як у хворобливій лихоманці, перевертався світ, мінялися місцями верх і низ, кати й жертви. У художньому конфлікті драматург об'єднує дві воюючі сили в один полюс. Протистоїть йому, тобто відіграє роль протилежного полюсу, лиш Іва, самотня господарка поміщицького маєтку. У вирі класової війни вона лишається ренесансною людиною, для котрої верховенство загальнолюдських цінностей над класовими аксіоматичне.

Справжнім трагічним героєм "Яблуневого полону" був Зіновій, а його особистісно-психологічна трагедія, зображена художньо вагомо й повноцінно, сприймається нині як морально-філософський символ національної долі. Внутрішній рух від класової ідеології до загальнолюдських цінностей - краси, добра, щастя - здійснюється під впливом кохання до Іви. Гинуть усі представники тріади: Іва - Зіновій - Ярославна, доводячи, що вияв людської повноцінності в епоху класової поляризації обертається загибеллю відважної особи.

Українські автори всупереч пануючій ідеології піднесли свій голос на захист загальнолюдських гуманістичних цінностей, засудили таку ситуацію в суспільстві, яка знищує не тільки моральні чи духовні цінності, але й саму людину.

Як вираз духовних шукань цілого покоління української інтелігенції 1920-х років сприймається сьогодні п'єса К.Буревія "Павло Полуботок"/1928/. Духовні шукання головного героя зводяться до безплідних спроб знайти гідний України - і себе як ватажка національної еліти - шлях між холопством і зрадою. Полуботок бачить цей шлях у захисті прав українського народу, викладених у статтях Богдана Хмельницького. Але цілком самодостатнє в будь-якій цивілізованій країні посилення на право розглядається в Росії як бунт, державний злочин. Розв'язання внутрішнього конфлікту Полуботка лежить у площині визнання ним потреби збройного захисту народного права. К.Буревій написав п'єсу, поява котрої в тодішньому цензурованому мистецтві була неможливою. Це був твір для майбутніх поколінь. Зараз він опублікований, вплив на сцену.

Повертається для своїх співвітчизників і Микола Куліш. До жанрового типу особистісно-психологічної трагедії слід віднести його п'єси "Народний Малахій"/1927/ і "Патетична соната"/1929/.

Запропоноване трактування "Народного Малахія" полягає в його розгляді у тісному зв'язку з українською дійсністю 1920-х років, яка й покликана його до життя. Драма Малахія не в тому, що він не так зрозумів марксизм, а саме в тому, що він його правильно зрозумів, прийняв за істину абстрактне моделювання майбутнього суспільного ладу і не хоче визнати істотних поправок, які вносить у ці абстракції дійсність. Малахій увірував у марксистське положення, що за допомогою суб'єктивного фактора можна змінювати об'єктивну течію суспільного розвитку; він спостерігає, що Радянська влада розв'язує всі проблеми шляхом декретування. У нього склалося враження, що видання декретів – це головний і єдиний шлях до соціальної еволюції, а відтак, приходять він до висновку, реформи в галузі економіки, освіти, медицини тощо торкаються приватних сторін життя. Вихований на релігійній концепції людини, зосередженої навколо вдосконалення особистості, він і вирішує зайнятися головним у його розумінні питанням – реформою людини. Малахій ніби приймає естафету від біблійного пророка Малахії, викриваючи й критикуючи на багатьох прикладах сучасність.

М.Куліш підходив до проблеми побудови нового суспільства як великий гуманіст свого часу, загострюючи людинознавчі аспекти. Його герой зрозумів майбутнє суспільство як перехід у нову якість, і цілком слушно пов'язав її з вдосконаленням людини. Та філософія Малахія чужа для тоталітаризму, а отже, герой чекає трагедійна розв'язка особистісно-психологічної трагедії – божевільня, що виникає внаслідок абсолютного несприйняття його ідей.

Давши п'єсі підзаголовок "Трагедійне", М.Куліш вчинив у дусі сучасної йому європейської драми, охильної до випуканих парадоксів. Настроївши глядача на трагедійну емоційну хвилю, пропонував комедію, а, приспавши очікування катастрофи, завершував твір моторошним трагічним фіналом. Від сучасності в творі – не лише безліч харківських реалій дійсності, але й головна тема малахіяництва, глибокий біль драматурга за долю України, її культури й мови. Від генія М.Куліша – перетворення пересічної історії божевільного на загальнолюдську притчу, вічно живу легенду, український міф.

Таким же багатоплановим, параболічним є й наступний твір М.Куліша "Патетична соната". Загальна унікальність поезики п'єси полягає в оперті на традиції церковного середньовічного театру, що

користався симультанною просторовою організацією вистави, а також у зрощенні в її художньому світі епічного, ліричного й драматичного начал. М.Куліш зробив принципово нові кроки на терені відображення в драмі "внутрішньої людини". Аналіз функцій епіграфа, здійснений у роботі, доводить передачу драматургом авторських прав оповідача Ількові Кзі, що перетворило п'єсу на сповідь героя.

Головна тема зрілого М.Куліша /а, можливо, і всіх ваплітян/ - національне визволення України - в творі висувалася на перший план. З цього погляду, попри всю важливість оповідача-Ілька, все ж центральна роль належить Марині. Вона вихована в полі тяжіння духовних ідеалів батька, усвідомлює, що гарантом відродження її батьківщини є українська держава. Слабкість власних сил приводить реалістку Марину до пошуку спільників серед тих, хто симпатизує Україні і становить реальну військову силу, в її позиції немає національної нетерпимості, вона прагне добробуту для своєї батьківщини, прагне її незалежності. Марина знаходить спільну мову з росіянином Андре Перошким, в кому побачила людину практичної дії. Андре ж, використавши Марину для перемоги, зрадив угоду з нею. Заарештована більшовиками, Марина рятує підпілну організацію, видаючи себе за її керівника, помирає смертю героя, внутрішньо не скореною і не зломленою, своєю смертю утверджуючи моральну височінь тих ідеалів, за які гинула.

Поруч з трагедією Марини розігрувалася й трагедія Ілька Кзи. У дисертації розглянуто в його характеротворенні ремінісценції з поезії молодого П.Тичини, що свідчить про подібність ліричного героя в двох авторів, які створювали тип українського інтелігента, вихованого на загальнодемократичних гуманістичних абсолютах, моральних цінностях свого народу. Такі люди в часи соціального вибуху не могли зберегти свою самодостатність і тотожність, губилися перед навальними подіями. Між двома полюсами - вірою "у вічну любов" і "національну й соціальну аксіому" - гоїдається душа Ілька. Розпочавшись у межах загальнолюдських цінностей /кохання до Марини - дружба з Лукою/, еволюція Ілька дедалі більше позначається як суспільна колізія /нація - клас/. Його внутрішня трагедія подається М.Кулішем через мотив двійництва, як головний показник втрати внутрішньої тотожності. Смерть Марини була одночасним знищенням такої істотної частини Ількового ества, без якої він і сам не міг існувати. Тому цілком слушно є інтерпретація фіналу як його самогубства. У п'єсі гинуть найголовніші герої, що виявляли свою індивідуальність, особистісну неоднозначність. Доля країни лишалася в руках тих, хто

виконував вказівки "петроградського товариша". "Патетична соната" звучала як могутнє засудження класової ненависті, відкидання непєрехідних загальнолюдських цінностей.

Доробок М.Куліша й сьогодні виглядає таким художнім алетом, якого не знала посткулішівська українська драматургія. Після нього настає виразний занепад, особливо очевидний в особистісно-психологічному типі трагедії, де традиційний конфлікт почуття і обов'язку дістає розв'язання тепер уже на терені утвердження класових, а не загальнолюдських пріоритетів.

Це сталося в творчості "молодняківця" Л.Первомайського, який був єдиним письменником з вуспівських кіл, хто наважився доторкнутися до високого філософського жанру трагедії. Розробка як головного мотиву почуття і обов'язку становить стрижень його п'єс "Коммольці" /"Початок життя"/ /1929, друга ред. 1935/, "Невідомі солдати"/1930/, "Ваграмова ніч"/1933/. У доробку Л.Первомайського жанр трагедії відходить на позиції пролетарської класовості, комуністичної партійності, підпорядковується насалжуванню класової ненависті, обґрунтуванню права на вбивство людини як єдино можливого покарання за інакомислення.

Під тиском обставин "пролетаризується" й такий драматург старшого покоління, як Я.Мамонтов, що виразно заявлено в його творах "Княжна Вікторія"/1928/, "Його власність"/1929/, "Своя людина"/1932/. Перша п'єса мала виразний трагічний мотив, пов'язаний з характером головної героїні. Внутрішньо-психологічна трагедія княжни Вікторії ставала наслідком розчарування у дворянстві і переходом на позиції майбутніх господарів життя: генералових денщиків і баронєсиних служниць. Трагічний фінал, проте, передбачав неприйняття нею нової ідеології, тут крилася суперечність у зображенні княжни. Але художні вади наприкінці 1920-х років уже не сприймалися як істотні, важливішою ставала ідеологічна орієнтація, а з цим у Я.Мамонтова було все гаразд.

Політична чутливість, прагнення утриматися на хвилі кон'юнктури відзначають і наступні п'єси Я.Мамонтова. У дисертації вони розглядаються як пам'ятники доби, у котрій головна трагедія розігравалася в житті, а не в літературі. Професор Дорош, головний герой п'єси "Його власність", зберігав величність і благородство, йшов з життя самотнім, переможеним, але нескореним, не поставленим на коліна. Типи "нових людей" під пером Я.Мамонтова виявляли таку суперечливість, а часом і огидність, що співчувати їм міг хіба що засліплений психозом класової ненависті глядач. У побудові художньо-

го конфлікту п"еси "Його власність" гармонійно поєднувалася виробнича та особистісно-психологічна частина. Це був прообраз майбутньої "виробничої п"еси", але ще не відірваний від загальнолюдських начал і завдань мистецтва.

Наступний твір Я.Мамонтова "Своя людина" розглядається як зразок деградації творчості талановитого художника в час запанування в мистецтві канонів соцреалізму. Я.Мамонтов поєднав у своїх драмах кінця 20-х - початку 30-х років два прагнення: з одного боку, потрапити в течію політичної кон'юнктури, з другого - лишитися в сфері людинознавчих завдань мистецтва. У його п"есах дивовижно сполучились дві орієнтації: на правду життя і на обслуговування ідеологічних догматів. І хоч йому іноді вдавалося досягти часткового успіху, але в цілому творчий досвід Я.Мамонтова довів несполучність цих орієнтацій в мистецтві. Творчий урок Я.Мамонтова демонструє поступове згасання особистісно-психологічної трагедії. Тоталітарну систему не цікавила особа як така з її повноцінним внутрішнім життям, а лише цікавила людина як функція: соціально-класова чи виробнича. Трагедія визнавалася лише в сфері міжкласових зіткнень, куди вона й переходила на довгі роки.

До недавнього часу була викреслена з історії української драматургії й театру трагедія М.Руденка "На дні морському"/1961/. У п"есі розгортається, власне, дві трагедії, сина й матері. Різниця в їх поглядах може бути зведена до того, що Оксана не припускає можливості компромісу, діалогу з опонентом, а Микола готовий до них і шукає істину не на полюсах, а між ними. Але тоталітарний режим не визнавав права людини на пошук істини, а пропонував їй готові догмати. Глибина трактування драматургом цієї колізії полягала в тому, що саме мати виступала тут катом власного сина.

Оксана карається, але ще більше болить їй питання: чи карається друга матір її сина, батьківщина. Тут Оксана постає перед проблемою, що є батьківщина: наша країна чи та тоталітарна держава, яка заряджала людей класовою ненавистю й перетворювала їх на таких жорстоких фанатиків, як Оксана Лугова. Її син, Микола, попри всю свою княцьку наївність і недалекоглядність, розмежував для себе ці два поняття: батьківщини й тоталітарної держави. Цим і пояснюється його вагання, прагнення до пошуку компромісу, діалогу. Встаючи на захист батьківщини, Оксана встає на захист сталінського режиму, а отже й зміцнює його. За це й поплатилася трагічним злочинном синобійством. Але усвідомлення свого вчинку як злочину - це водночас і засудження свого попереднього "жорстокого фанатизму",

це водночас і повернення до загальнолюдських пріоритетів, за якими одвічно рухалося народне буття.

У добу застою позбавлена можливості природної публікації п'єси в театральній виставі, загнана в книгу українська драма вироджувалася. І лише окремі п'єси 1960-х років реставрують тип особистісно-психологічної трагедії: "Запитай колись у трав" Я.Стельмаха /1961/, "Наближення" Ю.Щербак /1963/, "Дума про братів неазовських" /1964/ і "Сніг у Флоренції" /1965/ Л.Костенко, "Святополк Окаяний" /1960/ і "Камбіз, або Час крові" /1967/ Е.Чіпа.

На фоні фанатизму молоді Зрадник виступає не аполегетом зради, а прихильником компромісу, тверезості, розважливості /"Запитай колись у трав"/. Він не протиставляє себе молодогвардійцям ідеологічно, він просто мав іншу межу страху і болю. Я.Стельмах не виправдовує зради, але пояснення розкрило трагедійно суперечливі аспекти радянського суспільства, у якому природний пошук компромісу веде до зради, а послідовна безкомпромісність – до смерті. Зміст п'єси – у встановленні вини щонайжорстокішої війни, яка була безжальною, бо йшла між двома тоталітарними системами, кожна з котрих відкидала загальнолюдські цінності. Звідси максимальна жорстокість цієї війни і страхітливі жертви з боку мирного населення. Такими жертвами впали й молодогвардійці.

Трагедійний зміст нашої доби по-своєму намагався осмислити в п'єсі "Наближення" Ю.Щербак, висунувши на перше місце внутрішньо-психологічні суперечності нового Фауста, академіка Дуніна, пов'язані з підбиттям підсумків життя, не лише наукових, але й чисто людських. Твір Ю.Щербак повертає нас до трагічних проблем сучасності, загострює увагу на складності й суперечливості самого наукового пізнання й суспільно-моральної боротьби навколо нього.

У 1960-х роках зазнала істотної трансформації й українська історична драматургія. Якщо раніше головним аспектом в зображенні подій минулого було подання класової боротьби, то тепер на чільне місце висунулося пізнання людської особистості, її адаптування до історичної ситуації чи, навпаки, спроби протистояти їй.

У "маленькій трагедії" "Дума про братів неазовських" Л.Костенко зіштовхує два уявлення про український національний характер. Користуючись як макроприйомом літературними ремінісценціями з відомої думи, вона протиставляє практицизму й зрадливості старшини національне сподвижництво і саможертвність козака Сахна Черняка. Загострення лєдинознавчого аспекту, використання в поезиті розгорнутої метафори, умовності, символіко-фантастичних прийомів подачі

життєвого матеріалу еднає "Думу про братів неазовських" і драматичну поему "Сніг у Флоренції". Тут теж при зовнішній статичності образно матеріалізується на сцені за допомогою прийому двійництва внутрішньо-психологічний конфлікт. Автор підкреслює несприйняття головним героєм-митцем чужої йому країни, неможливість знайти тут духовну адекватність. Від самотності, відсутності товариства – один крок до двійництва, затяжної й виснажливої внутрішньої бесіди з підведенням підсумку всього життя й визначенням на шляху до самознищення.

Два твори Б. Чіпа присвячені хронологічно віддаленим епохам – Київська Україна початку XI ст. і Персія VI ст. до н.е. – але в них художньо аналізується одна ситуація: встановлення й занепад тоталітарної держави. А відтак складається діалогія. Проте вона не висунулася в число провідних навіть завдяки змістовій актуальності. Причина цього – в традиційному, однолінійному трактуванні трагічних героїв, конспективності їхніх вагань, поверховості внутрішньо-психологічних конструкцій.

У підсумках до розділу відзначено, що вершиною розвитку особистісно-психологічного типу трагедії стали 1920-ті роки. Для цього типу творів головним стає лядинознавчий /а не суспільствознавчий/ аспект. Людська особистість, трагедійність її індивідуального буття стає типом проблематики цього літературного явища. Джерелом трагізму тут виступають внутрішньо-психологічні суперечності й антагонізми. Центральне місце відводиться людині, на фоні суспільного життя. Найчастіше особа подається через внутрішньо-психологічний конфлікт, розкол у свідомості, у почуттях, думках, емоційно-інтелектуальну дисгармонію; іноді внутрішній конфлікт реалізується через прийом двійництва. Важливого значення набуває сприйняття зовнішніх подій як факторів внутрішнього життя героя, абстрагування від побутової конкретики. Подання трагічного героя в інтенсивному внутрішньому житті активізує монологи, жанрові риси п'єс-дискусії. У дискусіях з опонентами формується й виражається світ почуттів і переконань героя. Особистісно-психологічна трагедія завжди присвячена кульмінаційному моменту індивідуального буття. Дуже часто трагедійним фіналом стає самогубство або божевілля героя.

У "Висновках" дисертант підкреслює вагомість вивчення історії жанрів для створення повноцінної концепції літературного процесу в цілому.

Вступивши в радянський період з великим багажем літератури рівноправної світової, українська література надалі не дала

закріплення цих здобутків. Лише в 1920-х роках вона ще утримується на рівні значних художніх досягнень, а далі настає відчутний регрес, пов'язаний з добою тоталітаризму. Це знайшло вияв і в цілковитому вичерпанні особистісно-психологічного типу трагедії, у обмілінні соціально-історичного типу до трагічної драми. Криза української драматургії, картину якої дає аналіз жанру трагедії, може бути подолана лише в процесі національного відродження України.

Внаслідок необхідності охопити розмаїті художні явища, запропонована в дисертації типологія відзначається певною універсальністю й може бути застосована не лише для наукового осмислення досліджуваного мистецького феномену. З іншого боку, мусимо визнати, що даний художній матеріал може стати основою для створення інших внутрішніх типологій трагедії, як може бути й іншою інтерпретація конкретних творів.

У дисертації підбиті загальні підсумки розвитку жанру трагедії в українській драматургії радянського часу. Розглянуто перспективи його розвитку. Тут, зокрема, зазначено, що найтрагічніші події нашої національної історії ще не стали предметом художнього опрацювання саме в жанрі трагедії. Але розкриття грандіозного трагічного змісту соціалістичного експерименту все ж мусить прийти незабаром, у міру досягнення митцями дійсної свободи художнього пошуку. А відтак талановиті митці повинні звернутися й до жанру трагедії, який уже давно чекає великого художника, здатного розбудити його внутрішні сили.

Основні положення дисертації відбиті в таких публікаціях:

1. Жанр трагедії в українській радянській драматургії /питання історії і теорії/. - Х.: Вища школа. Вид-во при Харків. ун-ті, 1969. - 152 с.

2. Вивчення творчості Олександра Корнійчука в школі: Посібник для вчителя. - К.: Радянська школа, 1969. - 144 с.

3. Особистість драматурга // Прапор. - 1965. - № 2. - С. 156 - 161.

4. Трагічний героїзм // Вітчизна. - 1965. - № 4. - С. 159 - 164.

5. Традиції І.Карпенка-Карого в українській радянській трагедії // І.К.Карпенко-Карий - драматург, актор, громадський діяч: Тези наукової конференції, присвяченої 140-річчю від дня народження І.К.Карпенка-Карого. - Кіровоград, 1965. - С. 91 - 92.

6. До питання про жанрову концепцію О.О.Потебні // Творча спадщина О.О.Потебні й сучасні філологічні науки /До 150-річчя з

дня народження О.О.Потебні/: Тези республіканської наукової конференції. - Харків, 1965. - С. 236 - 239.

7. Коли новаторство стає традицією // Вітчизна. - 1967. - № 8. - С. 172 - 176.

8. Романтика Жовтня і жанр трагедії в творчості Я.Мамонтова // Рад. літературознавство. - 1967. - № 10. - С. 15 - 21.

9. Перші кроки української історико-революційної трагедії /1917 - 1934 рр./ // Вісник Харківського університету. - 1967. - X.: Вища школа. - № 310. - С. 10 - 16.

10. "Кобзар" у драматургії 1920-х років // Прапор. - 1969. - № 3. - С. 171 - 176.

11. Сторінка драматичної шевченкіани /Трагедія С.О.Голованівського "Поетова доля"/ // Вісник Харківського університету. - 1969. - № 329: Деякі проблеми сучасного шевченкознавства. - С. 3 - 10.

12. Не замовчувати, а уточнювати // Літературна Україна. - 1969. - 8 червня.

13. Слово за театром // Вітчизна. - 1969. - № 12. - С. 163 - 167.

14. І.К.Карпенко-Карий і "нова драма" // Творча індивідуальність М.Л.Кропивницького і розвиток української культури: Тези республіканської наукової конференції, присвяченої 150-річчю від дня народження М.Л.Кропивницького. - Кіровоград, 1990. - С. 93 - 95.

15. Скарб гетьмана Полуботка // Березіль. - 1991. - № 1. - С. 117 - 118.

16. Що загинуло в "Загибелі ескадри" // Слово і час. - 1992. - № 10. - С. 7 - 12.

*Г. Шинкаренко*

Підп. до друку **22.03.93**. Формат 60×84<sup>1</sup>/<sub>16</sub>. Папір друк. Друк офсетний.  
Умовн. друк. арк. **2.0** Умовн. фарбо-візб. **2.23** Обліг. вид. арк. **2.0**.  
Тираж **100** прим. Зам. № **843**. Безплатно.

---

Харківське орендне поліграфічне підприємство.  
310093, Харків, вул. Свердлова, 115

465345

AB 27.211