

На правах рукопису

УДАЛОВ Віктор Лазарович

**ПОЕТИКА  
ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ**

**На матеріалі драматургії А. П. Чехова**

Спеціальність 10.01.08 — теорія літератури

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

Робота виконана на кафедрі світової літератури  
Волинського державного університету  
імені Лесі Українки

Офіційні опоненти:

доктор філологічних наук, професор **Чирков О. С.**  
доктор філологічних наук, професор **Банковська Н. П.**  
доктор філологічних наук, професор **Краснова Л. В.**

Провідна установа — Донецький державний університет (кафедра  
теорії літератури)

Захист відбудеться «10» вересня 1993 р. о 14 год. на засіданні спеціалізованої ради по захисту дисертацій на здобуття вченого ступеня доктора наук (шифр Д. 068.18.21) при Київському університеті імені Тараса Шевченка (252017, Київ, бульвар Т. Шевченка, 14).

З дисертацією можна ознайомитись у науковій бібліотеці університету.

Автореферат розіслано «9» вересня 1993 р.

ЛНБ України ім.В.Стефаника



00802948 (V)

Вчений секретар  
спеціалізованої ради,  
кандидат філологічних  
наук, доцент

Дунаєвська Л. Ф.

Актуальність дослідження. Сучасний стан теорії літератури у багатьох сферах не задовольняє не тільки дослідників-теоретиків, але й дослідників з історії літератури, які, природно, користуються теоретичними уявленнями під час аналізу творів, творчості, літературного процесу. Особливо багато застарілих уявлень у галузі поезики літературного твору взагалі і драматургічного зокрема.

Так, широко відомі поверхові теоретичні судження про жанри комедії, трагедії, драми. Тому й зустрічаємо різні погляди на жанр таких, скажімо, творів, як "Борис Годунов" Пушкіна, "Гроза" Островського, "Блакитна троянда" Лесі Українки тощо. Найбільш незадовільний стан виявляється, коли мова заходить про найскладніші випадки в історії драматургії - наприклад, про усі великі за жанром п'єси А.П.Чехова. Адже однаково переконливо, як відомо, можна довести, що це і комедії, і драми, і трагедії, і трагікомедії. Зберігає силу, нажал, вислів Г.М.Поспелова: "Жанрову загадку задали великі п'єси Чехова"<sup>2</sup>.

Не забезпечують потреб теоретичні уявлення про сюжет - драматургічного й, ширше, літературного твору. По-перше, визначень сюжету в теорії багато: "концепція дійсності", "засіб пізнання дійсності", "одна з форм композиції", "історія росту й організації того чи іншого характеру /дядьки/", "основна схема подій", "виклад подій", "сукупність життєвих подій" тощо. Але існують вони відокремлено, кожне претендує бути єдиним, це ускладнює їх практичне використання. По-друге, не є практичним і найбільш поширене ви-

1. Терміни "драматургічний", "драматургічне" /від "драматургія"/ даються для відокремлення від термінів "драматичний", "драматичне" /від різновиду пафосу/. Саме таке відокремлення набуває сили останнього часу, воно є в цитованій нижче літературі.

2. Поспелов Г.М. Теория литературы. - М., 1978. - С.272.

1. Г.М.Поспелов, "Теория литературы", М., 1978, с. 272.  
2. Г.М.Поспелов, "Теория литературы", М., 1978, с. 272.

значення сюжету: "Система подій, що складає зміст дії літературного твору"<sup>1</sup>. Керуючись ним, одні дослідники доводять, що в ліриці сюжету немає, інші — що він є, але не завжди. Треті ж перекисло доводять наявність сюжету всюди.

Виходячи з цього поширеного визначення, робиться також висновок, що у п'єсах Чехова сюжет "послаблений". Але чехознавці давно вже відмовились від такого узагальнення, оскільки знайшли, що чеховський сюжет напружений, але напруга пов'язана не з "зовнішнім" сюжетом, а з "внутрішнім". Отже, теорія сюжету має ввібрати у себе й таку особливість, крім іншого.

Стає також зрозумілим /під впливом ряду праць, перш за все Г.П.Берднікова, В.Б.Катаєва/, що в сюжетах Чехова, у Чехова-прозаїка і Чехова-драматурга, головне — не в героях, а в тому, чого вони не розуміють, що подається у п'єсі незалежно від їх свідомості. Звідси виникає сумнів, що у Чехова і, до речі, у деяких творах Лесі Українки, Мамма-Сибіряка тощо "подія чи система подій" сконцентровані саме на "розкритті характерів героїв, персонажів". Здається, у таких сюжетах загальна цілеспрямованість інша, але теорія її не висвітлює.

6 теоретична звуженість і в розумінні цілісного явища — твору як образу. Типологія його образної системи досі не розроблена. Твір вважають, як правило, спрямованим на розкриття героїв, персонажів, — і залишається невідомим, як бути із загальним визначенням типу образності у багатьох ліричних творах, зокрема у пейзажній ліриці, де немає образів героїв, немає персонажів. Твердження "немає сюжету" ще не є відповідь, що ж є у такому творі. А як бути, коли герої чи персонажі відіграють у творі другорядну роль: у символічній, філософській драмі, алегоричній ліриці або у таких п'єсах, як у Лесі Українки, Гауптмана, Чехова?

Виділяються сумнівними й розповсюджені уявлення про так звані

1. Словарь литературоведческих терминов. Ред.-сост. Л.И.Тимофеев и С.В.Тураев. — М., 1974. — С.393. /В українських словниках, підручниках : онцешія подібна/.

"позасюжетні елементи". Вони ще з 20-х рр. ХХ ст. немовби "висять у повітрі", тому що віднесення їх до композиції є помилковим: композиція - не "що", а "як". До того ж про позасюжетні елементи часто кажуть, пишуть як про "ліричні сюжети". Отже, вони-таки "сюжети"? Тоді слово "позасюжетні" - це не термін, а сама категорія сюжетності потребує уточнення.

Звуженим є визначення конфлікту як "протиборства між персонажами, між персонажами й обставинами, між різними сторонами у характері персонажів, що досягло великої гостроти й непримиренності", - бо так само невідомо, як бути з творами, де немає персонажів чи вони не є головне у творі. Спроби віднести такі твори до "безконфліктних" не мають наукових підстав і тому завжди критикувались, відкидались. Так було і з "безконфліктністю" п'єс Чехова ще на початку чехознавства.

Наведені лише окремі приклади, але й вони вже показують, що першочергові категорії й поняття у теорії літератури недостатньо досліджені. Недостатньо, тому що вони не узагальнили собою різноманітні можливості й різні, навіть протилежні, явища у світовій літературі.

До недостатнього вивчення поетики форми творів приєднується існує чіткість розуміння поетики їх художнього змісту. І тут помітні розбіжності, протиріччя. Зокрема, у сприйманні головної ідеї твору. Ї навіть думки зовсім відмовитись від поняття "ідея", а разом з тим - від "теми", "проблеми" тощо.

Такий стан теоретичного інструментарію позначається, звичайно, на якості історико-літературних досліджень. Найбільш показовими у цьому плані є роботи /в їх історичному розвитку/, що присвячені драматургічним творам. Саме у теорії драми найчастіше панують старі уявлення. Найвиразніше вони позначаються у дослідженнях, присвячених творчості "сретично-геніального" драматурга Чехова. Тому саме його драматургія виглядає найбільш сприятливим, найбільш доцільним фактичним матеріалом. Матеріал цей, до речі, охоплює всю означену вище теоретичну проблематику, включаючи й

таку загальну, як розуміння новаторства "нової драми" кінця XIX - початку XX століття.

Чехознавство нараховує вже більше ста років, але найвагоміші, специфічні риси Чехова-драматурга залишаються ще й досі найбільш загадковими. Ні про Шекспіра, ні про драматургів Пушкіна, Гоголя, Островського, Франка чи Лесі Українки, Л. Толстого, Золя, Ібсена або Б. Шоу, а вони справжні новатори у драматургії / не має таких висловів, як про драматургів Чехова, про Чехова-драматурга. З великої їх кількості за більш ніж сто років наведемо тут лише т р и за останні роки:

"Сьогодні Чехов - один з найбільш досліджуваних і, разом з тим, один з найбільш нерозгаданих авторів XX ст." /1980 р./<sup>1</sup>.

"Роки йдуть, а "Чайка" все ще залишається нерозгаданою, вона ще попереду нашого театру. І, як раніше, приводить у відчай своєю нерозгаданістю, своєю "сретишном" дивністю й новизною" /1982 р./<sup>2</sup>.

"Драматург О. Арбузов ще у 60-і роки говорив, що театру поки що не вгадали Чехова. Це судження у відомій мірі можна віднести і до сучасності... Верхіаков чеховської драматургії є його п'єса "Вишневий сад"... Розуміння і трактовки її дуже різноманітні. Часто про неї говорять як про загадку" /1992 р./<sup>3</sup>.

Звернення до конкретних питань поетики п'єс Чехова лише підкреслює ці загальні висновки й побажання. Так, багато суперечок точиться навколо розуміння чеховських героїв. Зокрема, одні дослідники вважають Ніну Зарячну /"Чайка"/ - "переможцем" /Г. П. Бєрдников/, інші не погоджуються з таким тлумаченням /З. С. Паперний/. Про доктора Дорна одні кажуть: "ідеальний герой" /В. В. Єрмілов/, інші - "Дон Жуан" /Г. П. Бєрдников/, або вважають "резонером" /З. С. Паперний/. Спе-

1. Гушанская Е. М. Поэтика драматургии А. П. Чехова девяностых годов / Автореф. канд. дисс. - Л., 1980. - С. 1.

2. Паперный З. С. "Вопреки всем правилам...": Пьеса и водевили Чехова. - М., 1982. - С. 125.

3. Палеева Н. Н. Проблема личности в русской классической драматургии: Философские аспекты. - М., 1992. - С. 133, 139-140.

речаться про суть героїв усіх інших без винятку великих п'єс Чехова, в тому числі "Вишневого саду". Скажімо, Петю Трофимова одні визнають "нікчемним студентом" /М.Горький/, "облізлим крашним майбутнім" /В.Г.Короленко/. Інші вважають, що він "представник прекрасного завтра" /шкільні підручники/; або є й таке: "Він дає відомі підстави для обох відгуків, здавалося б, непримиренно протилежних" /З.С.Паперний/. Сперечаються, з якої саме п'єси почався "єретично-геніальний" драматург: чи з "Чайки" /В.В.Єрмілов/, чи з "Іванова" /Л.О.Малюгін/, чи з "Безотцовщини" /І.М.Суких, Н.Тархова, Рене Сливовський, М.П.Громов/. Багато розбіжностей у розумінні найбільш загадкової риси драматургії - "підводної течії" та співвідношення її із підтекстом. Природньо, що по-різному визначають головну тему, ідею, емоційний настрій кожного із творів, а відтак конкретний внесок Чехова у розвиток світової драми. Останнім часом окремі чехознавці дійшли висновку, що драматургія Чехова складніша за наші теоретичні уявлення про драматургію, поетику твору взагалі. Це теж викликало необхідність одночасного звернення як до теоретичних проблем, так і до конкретно-історичних.

Звідси й мета дослідження:

- визначити основні причини незадовільного стану сучасної теорії літератури, насамперед тих питань, що стосуються внутрішніх зв'язків драматургічного, літературного твору як цілісної системи;
- знайти і взяти до використання метод найбільш об'єктивного, системно-цілісного дослідження об'єкту, тісно пов'язаний із тенденціями розвитку сучасної науки, розвитку теорії літератури;
- розв'язати питання про найбільш загальні типи твору як образної системи, встановити зв'язок цих типів з питанням про функції у творі його поетичних складових частин;
- з'ясувати питання про взаємозв'язки категорій і понять образу, сюжету, конфлікту, колізії, фабули, ідеї, сюжетної лінії, жанру, характеру, обставин, загальних поетичних шарів у творі;
- зважаючи на великий обсяг тісно пов'язаних питань, зосередити головну увагу на дослідженні низки категорій "образ-конфлікт-сюжет-жанр", з якої найбільш детально дослідити системно-цілісну

типологію образної і конфліктної сторін твору;

- у поєднанні з теоретичними висновками розглянути в образно-конфліктному "зрізі" усю драматургію Чехова; основну увагу звернути, звичайно, на п'єси найбільш загадкові;

- виявити новаторство п'єс Чехова на образному та конфліктному рівнях, простежити за становленням нового типу п'єси - "чеховської драми";

- розкрити, спираючись на чеховські п'єси, механізм створення та сприймання форм і змісту таких поетичних явищ, як підтекст та "підводна течія", сутність явища "світоглядна п'єса";

- з'ясувати головний критерій чеховського новаторства, на цій основі розв'язати питання, з якої саме п'єси почався Чехов як "сретишно-геніальний" /вислів М.Горького/ драматург?

- простежити основні моменти ідейного змісту "підводної течії" у кожній з великих за жанром п'єс з метою розкрити світоглядні позиції автора, які довгий час залишались невідомими;

- зробити висновки про внутрішній постичний зв'язок "сретишно-геніальних" п'єс Чехова.

Методологічну основу дисертації складають праці відомих, в тому числі українських літературознавців про системний підхід у теорії та історії літератури. Використані порівняльно-типологічний метод, метод системно-цілісного аналізу художнього твору й творчості письменника, метод системно-цілісного пізнання органічного об'єкту як цілого й частини.

Наукова новизна дисертації. Вперше досліджується системно-цілісна низка теоретичних категорій "образ-конфлікт-схемат-жанр" як вияв одного із можливих "зрізів" при вивченні драматургічного твору /літературного взагалі/. На цій основі виявлені системно-цілісна типологія художніх образів і художніх конфліктів, їх зв'язки із типологією схемату та жанру. Вводяться в оперативне поле теоретичні категорії "образність", "конфліктність" та категорія "загальна образна система" із двома її формами прояву: відомою, звичною для драматургії /геройною/ та сретишною для п'єс - обставинною, де головують обставинні образи-деталі.

На цій новій теоретичній основі з'ясовані головні причини ряду

застарілих непорозумінь у чехознавстві, зроблено висновок про еретичний тип загальної образної системи чеховських великих п'єс, висвітлене принципове новаторство Чехова-драматурга на образному та конфліктному рівнях твору - зокрема, використання незвичної для драматургії ролі героїв-персонажів /допоміжної, вторинної/, такого типу конфлікту, який в історії драматургії застосований вперше. З опором на більш конкретний та цілісний зв'язок конфлікту й сюжету розкрито механізм створення та сприймання чеховських підтекстів і, головне, "підводної течії". На основі визначення головного критерію чеховського новаторства більш доказово показано, що Чехов як еретичний драматург почався з першої його великої /за жанром/ п'єси - "Безотцовщина". Простежені головні авторські думки, приховані у "підводних течіях" кожної з великих п'єс, починаючи з "Безотцовщина" і закінчуючи "Зишневим садом". Доведено, що всі вони світоглядні, а не психологічні, трагікомедій за жанром, що вони складають єдиний цикл світоглядних елегантних трагікомедій. "Підводний" зміст, ідеї циклу набагато актуальніші, ніж вважалося раніше. Практично показано, що системно-цілісний підхід та аналіз твору й творчості письменника повністю відповідають природі літературних явищ, що цей підхід і метод є перспективними для подальшого дослідження сучасної теорії літератури.

Практична цінність дослідження: здобуті результати й висновки важливі для нових теоретичних і конкретно-історичних досліджень, для подальшого розвитку-розробки системно-цілісної теорії літератури, поетики драматургічного твору, драматургії та прози Чехова, літературного процесу на рубежі віків. Матеріали дисертації можуть бути використані в роботі над підручниками, посібниками з теорії літератури, історії літератури, літературної критики, над словниками літературознавчих термінів, у навчальних курсах - "Вступ до літературознавства", "Теорія літератури", "Світова література", "Українська література", спецкурсах, спецсеминарах, у роботі факультативів, гуртків, у роботі вузу й школи.

Апробація роботи. Основні положення дисертації викладені автором у 36 публікаціях, зокрема - монографіях "Поетика драматургії А.П.Чехова" /Луцк, 1993. - 16,6 др.арк./, "Метод системного позна-

ння органічного об'єкта як цілого" /Луцьк, 1980. - 4 др. арк./, посібничка "Пам'ятки-рекомендації з питань теорії літератури" /Луцьк, 1993. - 2 др. арк./, "Методика аналізу літературного прозведения" /Луцьк, 1993. - 2 др. арк./, а також у виступах, тезах, доповідях на конференціях та нарадах: "Драма та її жанри" /Одеса, 1975/, "До вивчення курсу "Вступ до літературознавства" /Ужгород, 1977; Волгоград, 1978/, "Поетика драматургії Гоголя і Чехова" /Молтава, 1984/, "Подводное течение" в драматургії Чехова" /Алта, 1985/, "Подводное течение" в "Безотцовщине" Чехова" /Сумы, 1985/, "Теорія літератури й проблеми її вивчення" /Тернопіль, 1986/, "Про літературно-теоретичну підготовку студентів" /Чернівці, 1987/, "Гоголь і Чехов: О преемственности в драматургии" /Ніжин, 1988/, "Про вивчення світової літератури у вузі" /Чернівці, 1992/, "Изучение теории литературы в дискуссионный клуб "Теоретик", "Системний підхід у теорії літератури", "Типи конфліктів та колізій у літературі", "взаємозв'язок образу, характеру, обставин у літературному творі", "Типи образів-характерів та образів-обставин" /Луцьк, 1987-1993/ та ін.

Основні положення дисертації знайшли відображення у курсах лекцій з теорії та історії літератури, спецкурсах, які читалися на протязі 1972-1993 рр. в Уральському, Ужгородському, Волинському університетах та Луцькому педінституті, а також у лекціях вчителям при Ужгородському та Волинському ІУВ, на методоб'єднаннях.

Структура й обсяг дисертації. Вона складалася зі вступу, трьох розділів /перший: "Загальні образні системи та образи героїв"; другий: "Колізії, конфлікти, підтексти, "подводна течія"; третій: "Розвиток "подводних течій" у циклі великих п'єс Чехова"; розділи налічують відповідно 8, 7, 6 підрозділів/ та висновків. Така структура дозволила розглянути теоретичні та історико-літературні проблеми в їх єдності, дотримувчись хронології та динаміки. Обсяг - 337 с.

#### Основні положення, які вносяться на захист:

- 1/ доцільність аналізу творів, зокрема драматургічних, у розрізі, який відповідає низці категорій "образ-конфлікт-смієт-жанр";
- 2/ загальна образна система - першочергова поетична характеристика драматургічного /літературного/ твору; вона диктує відпо-

відний загальний підхід до аналізу конкретних творів;

3/ два типи загальної образної системи: а/ звичний, героїчний, з доміантою образів героїв, характерів; б/ незвичний, обставинний, з доміантов образів-деталей;

4/ наявність обставинного, для драматургії еретичного типу загальної образної системи у великих чеховських п'єсах;

5/ додаткові визначення двох типів художнього образу: характеру та обставин; чотири типи художнього конфлікту: внутрішньо-характерний - характерно-обставинний - обставинно-характерний - внутрішньо-обставинний; четвертий тип конфлікту - еретичний для драматургії;

6/ зміст і форма конфлікту у чеховських п'єсах з "підводною течією";

7/ механізм створення чеховських підтекстів і "підводної течії"; "підводна течія" як незвична для драматургії сюжетна лінія, за допомогою якої автор втілює думки, які не можуть висловлювати герої;

8/ наявність динаміки змісту у "підводних течіях" п'єс Чехова; поактне сприймання такого змісту; етапи розвитку сюжетів у Чехова;

9/ "еретичні" п'єси Чехова - світоглядні за матеріалом, трагікомедії за жанром;

10/ доцільність використання системно-цілісного підходу й методу у процесі дослідження проблем з теорії літератури.

### ЗМІСТ РОБОТИ

У в с т у п і йдеться мова про незадовільний стан розробки багатьох понять та категорій сучасної теорії літератури, численні суперечності й протиріччя. Особливо це стосується розуміння сюжету, жанру, методу, образу, конфлікту, колізії, фабули тощо. Це позначається на наслідках історико-літературних досліджень, зокрема на вивченні всієї драматургії Чехова, а також відомих п'єс Лесі Українки, Фіанка, Ібсена, Гауптмана, Метерлінка, Шоу та багатьох ін.

У пошуках виходу автор дисертації стверджує необхідність додаткового дослідження перш за все тих категорій та понять, що відносяться до внутрішніх поетичних зв'язків драматургічного твору

/літературного взагалі/. Звертає увагу на процес вивчення поезики драматургії Чехова як найбільш показової і складної проблеми. Аналізує шаблі розвитку чехознавства і, відповідно до кожного з них, стан теорії літератури. Робить висновок про необхідність додаткового вивчення великих за об'ємом структурних поетичних одиниць. Як одну із можливих, обрано низку категорій "образ-конфлікт-сюжет-жанр". Мовиться про доцільність використання системно-цілісного підходу й методу пізнання теоретичного, історико-літературного матеріалу. Встановлено, що вперше у літературознавстві ХХ ст. саме до цього закликав у 1940-му році видатний український історик, теоретик, методолог літератури О.І. Білецький<sup>1</sup>. Йдеться про деякі найбільш значні принципи цього методу. Обумовлюються пріоритетні аспекти висвітлення у дисертації обраних теоретичних та історико-літературних проблем, пов'язаних із цілісною низкою категорій.

Перший розділ - "Загальні образні системи і образи героїв" - вводить в обіг нові категорії: "образність" та "загальна образна система твору", містить матеріал про суть та форми вияву останньої у творі й творах. Теоретичне дослідження спирається на аналіз драматургії Чехова як найбільш показовий матеріал.

Спочатку наводяться факти. Одні п'єси Чехова /переважно "мали"/ були для сучасників зрозумілі одразу, все в них сприймалося легко. Але "великі" п'єси /"Чайка" і подібні/ вже на початку знайомства з ними викликали загальний подив і нерозуміння. Висувається гіпотеза: початкова причина нерозуміння "великих" п'єс міститься, швидше всього, на рівні найбільш загальних образних зв'язків. Ці зв'язки, очевидно, нетрадиційні, і традиція порушена Чеховим досить різко /нерозуміння й суперечки тягнуться більше ста років/. Мова, швидше всього, повинна йти про різні типи таких зв'язків: у малих п'єсах про один, у великих - про інший. Цей інший, нетрадиційний тип загального зв'язку сприймався і сприймається за інерцією традиційно, тим самим не відповідно до його природи.

---

1. Білецький О.І. Проблема синтезу в літературознавстві // Його ж. Зібрання праць у п'яти томах. - т.3. - К., 1966. - С.505-526.

Думка виявляється перспективною. Вона знаходить підтвердження у наявності двох протилежних сторін, що притаманні художньому твору як образу /конкретна і в той же час узагальнена картина дійсності/, має зв'язок із двома протилежними типами образів: характерами та обставинами. Знаходить підтвердження і в історії літературно-теоретичного розвитку.

Останнє цікаво й само собою. Ще 2,5 тисячі років тому Арістотель у "Поетиці" писав, виявляється, не тільки те, що широко відоме: "Трагедія є наслідування дії, а дія чиниться дійовими особами, які обов'язково повинні бути якимись за характером і думками"<sup>1</sup>, - але й те, що залишається поза належною увагою теоретиків ще й досі: "Не для того ведеться дія, щоб наслідувати характери, /навпаки/, характери зачіпляються /лише/ через посередництво дії; таким чином, мету трагедії складають події, сказання /так Арістотель визначає фабулу або сюжет. - Б.У./, а мета важливіша всього... Без дії трагедія неможлива, а без характерів можлива; трагедії багатьох нових поетів - без характерів... Таким чином, початок і мовби душа трагедії - саме сказання... і тільки у другу чергу - характери... /Трагедія/ є /перш за все/ наслідування дії і головним чином через це - дійовим особам"<sup>2</sup>.

Арістотель не знайомить з деталями такого погляду. Але системно-цілісний підхід і метод показують, що справа ґрунтується на типах образів і типах взаємодії образних шарів у творі. Образи, як відомо, є двох типів: характери й обставини. Поширене визначення образу-характеру, на жаль, досі вузьке. З часів Арістотеля воно перебуває під великим впливом розуміння життєвого характеру люди-

1. Арістотель. Поетика // Его же. Сочинения: В 4-х тт. - Т.4. - М., 1983. - С.651. Звідси В.Г.Белінський /до речі, слідом за Гегелем/ зробив відомий висновок: "В епопеї панує подія, у драми - людина. Герой епосу - пригода, герой драми - людська особистість" /Белінський В.Г. Собр.соч.: В 9-ти тт. - Т.3. - М., 1978. - С.302/. Таке у драмі дійсно є, але є й протилежне.

2. Арістотель, т.4, с.652-653.

ни. Однак, це далека "основа" для визначення, до того ж зовнішня, тому й визначення вузьке. "Основа" ж в даному разі має бути не тільки своя, близькою, але також і внутрішньою, бо йдеться про суть образів двох типів. Якщо ж на такій "основі" розглядати образи, то характер - це художній образ, який у творі сфокусований перш за все на себе, окреслює себе, стверджує свою сутність. Навпаки, образ-обставина - це такий образ, який спрямований від себе, окреслює і стверджує насамперед те, що знаходиться щодо нього зовні. Тому ідеї твору з обставинами пов'язані опосередковано, через характер, а з образом-характером/ми/ ідеї твору пов'язані безпосередньо. Оскільки образів у творі завжди декілька, багато, тому у творі завжди є /помітно це, чи ні/ два протилежні шари: характерний і обставинний. Вони між собою теж взаємодіють з урахуванням домінанти. Тому й знаходимо, що в одних творах у сюжеті переважають характери, персонажі, особистості, в той час як обставинні образи відіграють допоміжну роль. Це й є твори з характерною, героїною загальною образною системою. Такі твори дуже поширені, а такі, тобто героїні п'єси звичні для сприймання настільки, що, здається, іншого не буває.

Але є й протилежний тип творів, з протилежною спрямованістю загальної образної системи. Це обставинний тип творів. Тут, навпаки, головують образи-обставини, в той час як характерні образи відіграють допоміжну роль. Ідеї у таких творах глибоко заховані, тому твори більш важкі для сприймання. У дисертації такі твори ілюструються спочатку на прикладах з лірики. Що ж стосується драматургії, то напрошується висновок: після давньогрецької практики /що теоретично усвідомлена Арістотелем/ далі в історії розвитку світової літератури, драми довгий час мали місце геройні п'єси. Як наслідок і була "забута" - навіть теоретично - сама можливість створення п'єси з домінантою не великих /геройних/, а малих обставинних образів, тобто образів-деталей. Цей різновид, який дійсно видається еретичним, несподіваним для драматургії і сучасників, які звикли до героїчних п'єс, - і був використаний Чеховим /як побачимо далі - свідомо/ для здійснення своїх намірів. Величність Чехова в тім, що він саме на практиці яскраво довів більш широкі можливості драматургії, завершивши давню суперечку між теоретиками, яка тяглася після Арісто-

теля /згадати хоча б протистояння класицистів і Дідро, Гердера і Жан-Поля<sup>1</sup>/.

Бретична для п'єс обставинна загальна образна система з домінантою образів-обставин виникла у Чехова не як "плід уяви", "пуста гра таланту" /такими були докори сучасників/. Вона стала закономірним етапом у розвитку реалізму кінця XIX – початку XX ст. з його увагою до поглибленого аналізу об'єктивних життєвих процесів. Цим шляхом у драматургії йшли також кожен по-своєму Лев Толстой, Мамин-Сибіряк, Волод. І. Немирович-Данченко, на Україні – Леся Українка, Олександр Олесь, Любов Яновська, Гнат Хоткевич, Володимир Самійленко тощо<sup>2</sup>. В Росії яскравим теоретиком цього напрямку був М. В. Шелгунов, який писав про необхідність відійти від захоплення винятковими особами і звернутись до "колективної соціальної ладони", сконцентруватись на глибинних життєвих процесах "у момент краху традиційних догматів, що здавалися непорушними"<sup>3</sup>. На Україні до цього ж закликав І. Франко. Він писав, що сучасний письменник має "проникнути у глибину явищ, простежити їх генезис, їх поступовий розвиток та їх модифікації під впливом зовнішніх факторів"<sup>4</sup>.

Далі простежуються кроки Чехова на шляху відходження від звичної, героїчної образної системи і поступового створення у п'єсі незвичної, обставинної системи. Це висвітлюється через аналіз трьох "зрізів" його драматургії у її розвитку. Перший "зріз" стосується зовнішньої функції головного героя та функції героїв інших. Вже у першій п'єсі, "Безотцовщина" /1881/ в центрі діє не один герой, а "клубок із шести героїв". В етиді "На большой дороге" /1884/ голов-

1. Див.: Аникст А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. – М., 1967. – С. 324 та ін.; Жан-Поль. Приготовительная школа эстетики. – М., 1981. – С. 237.

2. Див.: Міщенко Л. І. Леся Українка. – К., 1986. – С. 204; Калениченко Н. Л. Українська література кінця XIX – початку XX ст. Напрями, течії. – К., 1983. – С. 269–179; та ін.

3. Шелгунов Н. В. Очерки русской жизни // Его же. Сочинения, т. 3, стр. 544, 405.

4. Цит.: Ілья Стебун. Концепція реалізму в естетиці Івана Франко. – К., 1981. – С. 48–49.

ний герой поступово зводиться до рівня інших. Надалі Чехов діє двома шляхами. На одному він різко скоротив кількість героїв у сюжеті до двох /"Лебедина пісня" - 1886/, потім до одного /"О вреде табака" - 1886/, послабив зовнішні події і посилив події внутрішні. На другому /"Іванов" - 1887, 1889; "Чайка" - 1895-1896; "Дядя Ваня" - 1896; всі інші великі п'єси/ при великій кількості героїв поступово досягає повної їх рівноваги у сюжеті, розпорює і подібно зовнішню дію, змушує зосереджуватись на дії внутрішній, "підводній". Але не з "Чайки", як вважають, почався справжній новатор Чехов: цей "зріз" ще не дає можливості побачити головний критерій "еретицизму" /геройна рівновага буває і в традиційних п'єсах/.

Другий "зріз" висвітлює ступінь участі того чи іншого героя у висловленні головної позиції автора, головної ідеї твору. Тут помітно, як Чехов з першої ж п'єси відмовляється від давніх, "залізних" традицій - від наявності позитивних чи позитивного героя, а також від такого позитивного героя, як авторський "сміх". Чехознавство вистраждало висновки, що "усі краді герої чеховських п'єс - жертви", що Чехов "не давав готових формул і висновків", що "голос автора - не в окремих цитатах, він не звучить безпосередньо у промовах персонажів" /праці 50-80-х рр./. Ці висновки вірні, тому що у великих п'єсах Чехова є лише три категорії героїв: 1/край негативно, 2/здебільшого негативно і 3/ симпатичні, але не в головному, тобто не містять головної ідеї. Системно-цілісний метод підказує, що у такому разі головні ідеї, авторські думки формується остаточно не на рівні геройного шару п'єси, тим більше, що вона у Чехова не звичного, геройного, а "еретичного", обставинного типу. Головне - там, де панує обставинний світ, функціонує обставинна сфера.

Третій "зріз" показує, що в обставинний світ читача-глядача досить сильно штовхають суттєві риси чеховських героїв і їх головна функція у п'єсі. Герої-персонажі у великих п'єсах - то не є особистості, а тому вони не є характерні /як здавна звикли їх вважати/. Вони - обставинні, допоміжні герої-симптоми, "показчики" того, чого самі не розуміють. Інакше кажучи, вони сугестивні герої і вони - не головне, не мета п'єси. Чехов так і писав: "Іх потрібно розглядати як речі, як с и м п т о м и, суто об'єктивно, не намагаючись

ні погоджуватись з ними, ні сперечатись"<sup>1</sup>. Висновок – Чехова цікавить насамперед не психологія героїв, а – майже відокремлено від них – світовідчуття, світоглядність /звичайних людей/, що типові для його епохи. Отже, п'єси Чехова не психологічні, як часто пишуть, а світоглядні. Автор дисертації в даному разі спирається на тенденцію, яка набуває сили /праці М.В.Теплинського, В.Б.Катаєва, З.Я.Линкова, І.М.Сухих/.

Таким чином, розглянуті "зрізи" показали: головне у п'єсах Чехова шукати потрібно тільки в обставинній образній сфері – серед образів-деталей, в їх взаємодії. Неларма ними, деталями, як писав один із сучасників Чехова, будь-яка "п'єса /у нього/ наповнена на дев'ять десятих свого об'єму"<sup>2</sup>. Головна функція цих деталей – і знов несподівано – інтимно-лірична. Але механізм створення за допомогою образів-деталей чеховських підтекстів і "підводної течії" зрозуміти можна не на образному, а на конфліктному рівні п'єс. Цей рівень розглядається у другому розділі.

Другий розділ – "Колізії, конфлікти, підтексти, "підводна течія" – починається із введення в обіг теоретичної категорії "конфліктність", поширеної серед історико-літературних досліджень. Адже саме конфліктність визначає загальний засіб існування образів у творі: це визначення сукупності однократних зіткнень образів. Конкретизується ця сукупність у двох протилежних формах: у конфліктах і колізіях. Тільки у такому зв'язку вони стають зрозумілими.

Література з теорії конфлікту й колізії велика, особливо за 60–80-і роки. В ній багато суперечок, протиріч, часткових поглядів. Все це закономірне явище, основа для подальшого розвитку науки. Розглядається механізм появи широко відомих визначень. Робиться висновок, що різні погляди виникли від опори на різні "основи", до того ж

1. Чехов А.П. Полн. собр. соч. и писем: В 30 тт. – Письма, т.3. – М., 1976. – С.266.

2. Ченко. Три драми А.П.Чехова // Новое время, 1901, 27 марта, № 9008 /"Ченко" – нерозгаданий досі псевдонім/.

далекі і зовнішні для твору. Конфлікт і колізія – це художній конфлікт і художня колізія, вони позначають те, що відбувається у теорії, а не за його межами, у житті взагалі. Твір же, як відомо, це "ціле образів". Значить, від образу як свої осниси, від його визначення з зовнішнього боку і маємо йти, щоб зрозуміти форми зіткнень. Зовнішньо образи теж відомі, це – одночасно конкретні й узагальнені картини /дійсності/. У зіткненні вони зплітаються і "повертаються" або конкретною, або узагальненою стороною. Конфлікт – це узагальнене однократне зіткнення образів /при підлеглий конкретиці/, тому й головне у творі. Колізія – це конкретне однократне зіткнення образів /при підлеглий узагальненості/, тому й локальне, додаткове у творі. Саме такий зміст і така функція конфліктів і колізій починають розповсюджуватись в історико-літературних працях. Збігається це й з висновками найбільш доказових теоретичних досліджень. У книзі А.Г.Погрібного йдеться про твори, конфліктність яких побудована у напрямку "від конкретики до узагальнень", де "колізія готує конфлікт, визначає його", де "колізії і окреслюють конфлікт, і розгортають його, і, якщо цю мету ставить перед собою автор, вирішують"<sup>1</sup>. Однак, це лише один із двох типів конфліктності. Твір може бути побудований і навпаки – "від узагальнення до конкретики", де конфлікт упереджує колізію, готує їх сприйняття, а колізії пояснюють його. Приклади: "Сон" Шевченка – "У всякого своя доля і свій шлях широкий: Той мурує, той руйнує...", або в "Анне Карениной" Толстого: "Все смешалось в доме Облонских. Жена узнала..."

Далі у розділі відмічається, що й досі у теорії зафіксована лише неповна картина типології форм виявлення, існування конфліктів-колізій /ці форми у них спільні/. Так, визначення їх як "протиборства героїв" – вузьке й поверхове: протиборство – це лише один із видів зіткнень за напругою /є ще розрізнення, протилежність і протиріччя образів/, а герої як характери – лише один із видів зіткнень

---

І. Погрібний А.Г. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – К., 1981. – С.44. Також див.: Шпиталь А.Г. Проблема вибору в сучасній прозі. – К., 1989. – С.42.

за матеріалом /с ше зіткнення поглядів, думок, речей, образів тварин, явищ тощо, їх різні комбінації/. Розглянуті інші визначення.

Повна картина виникає тільки тоді, коли до уваги взяти безпосередню основу типології: етапи розгортання перед нами взаємодії характерів і обставин. Йдеться спочатку про два, потім про чотири типи такої взаємодії щодо конфліктів /у колізії вони ті самі/, тому що розібратися потрібно спочатку у конфліктах, від розуміння яких галасить розуміння головної ідеї /від розуміння колізій у такому разі - розуміння другорядних, допоміжних ідей/.

Два типи конфліктів виникають на першому ступені аналізу конфлікту як цілого. Один - коли прийняти до уваги, що у взаємодії характеру й обставин домінує характер. Це - характерні конфлікти. Другий - коли у взаємодії домінують обставини. Це - обставинні конфлікти. На другому ступені аналізу тепер вже ці два типи показують по два своїх різновиди. Конфлікт немовби "повертається" перед нами чотирма сторонами - формами вияву:

1/ внутрішньо-характерний конфлікт - це таке головне однократне зіткнення образів у творі, яке простежується у глибинних пластах його характерної сторони. Домінанта повна, обставинна сторона захована, лише вгадується. Такі конфлікти теж різні - за матеріалом. Зокрема, коли характерна сторона - це образ людини або ліричного героя, зіткнення бачимо в їх духовному світі /"Гамлет" Шекспіра; вірш Пушкіна "Я вас люблю - хоти́ бешусь" тощо/;

2/ характерно-обставинний конфлікт - таке головне однократне зіткнення образів у творі, яке "поверну́те" до нас не однією, а обома сторонами /конфліктуючими силами/, однак у більшій мірі характерно. Приклади: "Робінзон Крузо" Дефо, "Катерина" Шевченка тощо. Часто такий конфлікт виступає у вигляді "ліричний герой - обставини" /"Узник" Пушкіна, "Думи мої, думи мої" Шевченка тощо/;

3/ обставинно-характерний конфлікт - головне однократне зіткнення образів у творі, яке "поверну́те" теж обома конфліктуючими силами, але так, що домінує сила обставинна. Приклади: "Горе от ума" Грибєдолов, "Сватання на Гончарівці" Квітки-Оснєв'яненка, "Ревізор" Гоголя; байки з мораллю;

4/ внутрішньо-обставинний конфлікт - таке головне однократне зіткнення, яке знаходиться вже повністю в обставинній /конкретній/ стороні твору. Характерна сторона, яка містить головну ідею, ховається за обставинною, випливає крізь неї. Такі твори набагато складніші для сприймання. Приклади: вірш Брюсова "Утро" - "Ночным дождем повалена, Вся в серебре трава; Но в облаках проталина - Ясная синева...", або ж такі рядки Лесі Українки:

Талого снігу неаточки сивенькіі,  
дошки дрібненький, холодний вітрець,  
проліски в рідній травіці тоненькіі,  
се була провесна, щастя вінець?<sup>1</sup>

Першим враженням від творів з таким типом конфлікту має бути думка, що справа не в конкретиці, а в чомусь узагальненому, що ховається за цією конкретикою і містить головну думку автора.

Ось так виглядає об'єктивна картина цілісної типізації конфліктів. Для колізій /супутніх зіткнень/ вона така сама. Коли крізь цю картину розглядати будь-який твір, то він стає ніби прозорим і дістатися його ідей набагато легше.

На цьому фоні стає помітним, що широко відома, звична картина типів конфліктів-колізій набагато вузка. Скажімо, така: "Конфлікт у літературному творі - це протиставство /треба ширше: зіткнення з його градацією за напрутою. - В.У./ між персонажами /але це тільки для п'єс і частково про 2-й тип. - В.У./, між персонажами й обставинами /теж лише для п'єс і частково про той же 2-й тип. - В.У./, між різними сторонами у характері персонажів /теж лише для п'єс і частково про 1-й тип. - В.У./<sup>2</sup>. Та ж вузька картина - в інших галузях"<sup>3</sup>.

1. Леся Українка. Збір творів у 12 тт. - Т.І. - К., 1975. - С.200.

2. Лесин В.М. Літературознавчі терміни. - К., 1985. - С.102.

3. Естетика: Словарь. - М., 1985. - С.152. Також див.: Лебедев Д.В. Литература. Уч. пособие: 10 кл. - Ч.2. - М., 1992. - С.204-208.

Крім того, ніде не зафіксований /навіть частково/ четвертий тип: внутрішньо-обставинний. Але без його усвідомлення залишаються незрозумілими не тільки багато окремих творів у прозі, поезії, драматургії — скажімо, Лесі Українки, Брєсова, Ходасевича, Ісмаїли Такубоку тощо, але й уся в цілому драматургія Чехова з "підводною течією", яка між тим відкриває новий шлях у світовій драматургії. Механізм її досі не наслідували драматурги-послідовники Чехова.

Далі в розділі на новому теоретичному фундаменті детально йдеться про традиції та новаторство Чехова у створенні конфліктно-колізійної сторони його великих та малих п"ес. Зроблено висновок, що саме з першої п"еси, "Безотцовщина" /при всіх її традиційних аспектах/ почався Чехов—"еретичний" драматург, почався яскраво і несподівано для сучасників: саме у цій п"есі вперше у світовій драмі в основі сюжету лежить конфлікт 4-го типу, внутрішньо-обставинний, для п"ес еретичний. У малих п"есах, написаних після "Безотцовщини", конфлікти, наспраки, переважно традиційні /2-й, 3-й типи/, хоча й досить своєрідні за змістом. Лише в етюді "На Софійській дорозі" маємо несподівано унікальну конфліктну форму /вона 3-го типу, але медує з 4-м, "еретичним"/. Поема-етюд була не розгадана досі, тому дійсний світоглядний зміст його невідомий читачу-глядачу /хоча театри декілька разів ставили етюд/.

Одночасно з конфліктно-колізійним аналізом п"ес уточнюються деякі уявлення чехознавців щодо внутрішнього та зовнішнього розвитку Чехова-драматурга. Зокрема, початок роботи над ранньою редакцією "Іванова" — не весна 1887 р., а вересень 1886 р., на пір року раніше: так звана "невідомі п"еса", про яку часто згадують чехознавці, — це і є "Іванов". Преступаються також вагання Чехова /під впливом нерозуміння сучасниками двох перших п"ес/ між застосуванням "еретичної" чи традиційної поетики, між прозою і драмою, між великими і малими жанрами у прозі й драмі, — все це у зв'язку з його кроками заради входження у "велику літературу". Після написання повісті "Стель" /січень 1888 р./, яка в головному відбиває його еретичну позицію у драматургії, остаточно затверджується у Чехова розподіл творчої ува-

ги й зусиль. Головною для нього стає проза, в тому числі з "підводною течією". Однак, час від часу любов до театру перемагає, він кидає усе і створює чергову велику еретичну п'єсу, кожен раз знаходячи нові й нові форми втілення "течії", все більш прості й доступні. Отже, іншою постає загальна картина поетичного розвитку Чехова. Надалі вона змушує інакше підходити до всіх конкретних моментів його творчої біографії.

Подальшим заглиблення у когнітивно-колізійну сферу чеховської драми стало усвідомлення у розділі загального змісту еретичного, внутрішньо-обставинного конфлікту, зв'язку підтекстів і підводної течії, механізму створення такої течії, витоків такого механізму та співвідношення "течії" і "сюжету".

Через аналіз різних поглядів чехознавців на загальний зміст "еретичних" п'єс віднайдено, що на сьогодні він усвідомлений, хоча не набув, на жаль, поширення. Це - "перевірка переконань героїв дитям" /Г.П.Бердников<sup>1</sup>/ . Точніше, мабуть, не сказати. Але це той зміст, що однаковий для усіх еретичних п'єс. У кожній конкретній він виглядає інакше і має бути усвідомлений.

Для з'ясування зв'язку еретичного конфлікту з підтекстами, підтекстів з "підводною течією" наводиться низка підтекстів із таких п'єс, еретичність яких ні в кого сумнівів не викликає - із "Чайки", "Дяди Вани", "Трьох сестер". Аналіз низки показує, що кожний підтекст сприймається як зміст однократного зіткнення образів-обставин з боку їх інтимно-ліричної функції. Текстові "моменти", які містять підтексти, чехознавці називають по-різному. Чехов називав їх "картинками", Д.В.Григорович - "ольостками". У кожній п'єсі їх багато, зміст їх різний, між ними є логічний зв'язок, а тому немає підстав для терміну й поняття "підтекст п'єси". Навпаки, є всі підстави вести мову про плин підтекстів у п'єсі. Саме про це і писав Чехов до Григоровича 12 січня 1888 р.: "Картинки, або, як Ви пишете, ольостки, тіс-

1. Бердников Г.П. Чехов-драматург. - М., 1957. - С.121 /Видання друге. - М., 1972. - С.128; видання третє - М., 1981. - С.148/.

но туляться одна до одної. Ядуть безперервно н а з к о л "І. Це і є авторське визначення "підводної течії". Але ці слова були поза увагою чехознавців. Що ж до витоків "течії", вони - в окремих моментах тих п"ес, якими Чехов захоплювався на протязі життя. Такі моменти наводяться із "Бориса Годунова" Пушкіна, особливо із "Театрального разъезда..." Гоголя. Аналіз низки підтекстів також показує, що головна функція деталей - сюжетна. Звідси шийн підтекстів є плуном змісту "підводної сюжетної лінії", яку й називають "підводною течією". Усвідомлювати її зміст потрібно у межах акту: в кожному акті - свій ракурс сприймання "течії".

На новій базі доведено, що "Иванов" у двох редакціях - переважно еретична п"еса. "Леший", навпаки, переважно традиційний, і ставиться до нього потрібно так, як вважав автор - сприймати його як ранню редакцію "Дяди Вани".

Третій розділ - "Розвиток "підводних" ідей у циклі великих еретичних п"ес Чехова". Тут уперше висвітлено суто авторські ідеї, делікатно заховані у відомих п"есах із "підводною течією". Мета таких п"ес - допомагати читачеві-глядачеві самостійно мислити з опором на те, що він бачить і чує у п"есах, сюжет яких побудований за принципами "життєвого плуну".

Світогляд Чехова сприймався завжди спрощено. Його значно обмежували соціально-класовими позиціями. Між тим, до них він далеко не зводиться, він ширший і глибший, не дарма Чехов писав, що він не відчуває себе належним до якоїсь партії. У розділі наведені висловки Чехова, в яких домінують філософсько-світоглядні погляди на рівні захисту гуманних загальнолюдських цінностей. Їх детальний аналіз - попереду, і він має проводитись з урахуванням змісту "підводних течій" його прози і великих п"ес. На нас чекає багато несподіваного, злободенного й перспективно-вагомого. Дещо з головних моментів змісту "течій" висвітлено стосовно до кожної великої п"еси.

Зміст "Безотцовщини" визначали поверхово: "перша п"еса Чехова - про минуле і сучасне. Думається, зміст її такий: у минулої Ро-

ої майбутнього немає". Насправді ж, як свідчить "течія" /засіб її сприймання – позагеройні узагальнення змісту епізодів, сцен та прилягання цих узагальнень/, – у I-му акті змальована картина бездуховності, примітивізму, "невизначеності стану" провінційної громадськості 70-х років. Безособні висновки свідчать:

нудно жити; переважає хвилинна зацікавленість; відсутнє взаєморозуміння; розповсюджене ліянство, суто гастрономічні інтереси; процвітають хамство, егоїзм, свинство; існує легкоказане ставлення до кохання; є байдужість до соціальних питань або розчарування у поглядах; має місце іронічне ставлення до науки, до справ, до праці; люди не бачать у житті шляху, мети, нічого не цінують, над усім насміхаються; пробудити їх не можуть ніякі заклики...

Другий акт відкривається ремаркою: "Сад. На першому плані квітник... У центрі квітника статуя. На голові статуї миска". Підвольний зміст: у житті панує безглузде поєднання несумісного. У першій картині йдеться про причини нещасливого життя – про світоглядні протиріччя, про хвору світоглядність людей. Друга картина розкриває причини причин – витoki світоглядних протиріч.

Третій акт, кульмінаційний, згідно примушує зрозуміти, що ж заважає "прокинутись", "врятуватись". Один відповідає: "Я не вмію думати", другому заважає самоїдство, іншим – нерішучість, боягузство, вузькі уявлення про подальшу мету, патологічні духовні зв'язки, альяно підступності з благородством, сподівань на спасіння з благанням смерті. Акт знову трагікомічний, сповнений гіркої іронії.

Четвертий акт свідчить, до яких крайнощів можна дійти, до якого жахливого стану докотитись. На питання: "Що робити?" дана алегорична відповідь: "Хоронити мертвих і лікувати живих!" Тобто – засудити, знищити нелюдські принципи життя, що ведуть до загибелі, і змінювати на протилежне світогляд "живих". Це й є гловна ідея п'єси.

Наступні великі "сретичні" п'єси не підмінють першу, як нерідко писали, а розвивають, уточнюють її ідеї.

В "Иванове" перший акт за допомогою підтекстів створює картину багатогранних духовних хвороб інтелігенції 80-х років і примушує

задуматись над причинами духовних мук у "совиному гнізді", серед "пустого, вульгарного середовища". Другий акт підводно показує, що причини - у безладді світогляду, розпорошеності його. Автор збузив увагу, не повторив першу п'єсу, а відштовхнувся від неї. Третій акт, кульмінаційний, містить критику модних серед сучасників реченьів порятунку людей, суспільства /такого у першій п'єсі немає/. В той же час підтексти дають знати про необхідність "загальної 'деї" рятівної, о характеру - тобто нової, життєво-реальної спрямованості світогляду. Періодко пишуть, що у Чехова немає позитивної позиції. Однак вона є, тільки "підводна". Четвертий акт - розв'язка. Вона показує, що "без віри, без любові, без мети" люди гинуть духовно й фізично серед пануючої вульгарності життя. Перед нами елегійна трагікомедія: герої виходу не бачать, гинуть, але читач-глядач, розуміючи вихід, закладений у "течії", усвідомлює комічність трагедії героїв.

Отже, дві перші еретичні п'єси "підводно" доводять, що життя потребує від людей необхідність осмислити новий загальний життєво-реальний світогляд. Наступні еретичні п'єси, що написані після поїздки на Сахалін /1890/, переслідують вже іншу світоглядну мету: вони "підводно" показують, я к о г о ж саме нового світогляду потребує від людей життя.

"Чайка" на "підводному" рівні сприймається вже через інші засоби. Вони такі: 1/ позагеройне тематично-світоглядне узагальнення малих епізодів та 2/ узагальнення узагальнень в їх розвитку. Тобто бачимо подвійне відторгнення глядача-читача від конкретики тексту, від зосередженості на особистостях. Перший акт починається словами Медведенка: "Чому ви завжди ходите у чорному?" Маша відповідає: "Це траур за моїм життям. Я не щасна". Так з самого початку автор націлив на головну тему п'єси: тему шастя і його відсутності. Далі ця загальна тема /вона раніше не помічалась/ стає "підводною" і розгортається на базі більш конкретних тем, які неодноразово висвітлювались - на базі теми кохання, теми театру, теми літератури та мистецтва. Загальна тема шастя на ці теми лише спирається, мету ж пересідує суто свою. "Підводні" узагальнення свідчать, що нещасна не тільки Маша. Нещастя різноманітні. Нещасний у коханні, страждає

від бідності Медведенко. Незадоволений життям у селі Сорін. Треплев незадоволений життям і своїм місцем у ньому. Ніні Зарєчній немає життя вдома. Люди люблять тільки себе, як Аркадіна - себе у театрі. Люди мріють про краще, але їх мрії не збуваються, доводиться заради них навіть красти. Батьки вкрай незадоволені дітьми, діти - батьками. Люди не мають навіть простої уваги один до одного. "Підводно" показана недостатність розробки теми щастя у театрі, літературі, мистецтві. Життя багатше, ніж вважають митці, а люди навкруги роблять не те, чого вимагає життя. Другий акт відповідає, як люди уявляють своє щастя, є в ньому й позитивна позиція автора. У 3-му акті бачимо, чому і як люди віддаляються від свого щастя. У 4-му - наслідки світоглядної сліпоти. Одночасно "підводно" продовжується /як і у попередніх актах/ розмова автора безпосередньо з читачем-глядачем відносно суті щастя у чеховському розумінні, яке дуже привабливе, досить повчальне і для нас, людей кінця ХХ століття. І знов 1-й акт - експозиція, в заключних словах його і у першій репліці 2-го акту - зав'язка. Весь 3-й акт - кульмінація, а 4-й - розв'язка.

"Дядя Ваня" і "Три сестри" - п'єси, які більш конкретно, за частинами тлумачать загальну тему щастя, якою Чехов почав новий виток свого творчого розвитку. "Дядя Ваня" написаний не перед, а після "Чайки" /це теж проблема у чехознавстві /. Доказом є розвиток ідей від "Чайки" до "Дяди Вани". До того ж, "Дядя Ваня" набагато простіше "Чайки": Чехов знов шукає засоби для "течі", що найбільш сприятливі для її усвідомлення. В "Дяде Вані" поглиблено вирішується тема праці й тісно пов'язана з нею тема покликання /в "Чайке" вони були відняті майже на рівні героїчних поглядів/. Простежуються вузлові моменти "підводної течії" з різних актів. Це дає можливість, зокрема, побачити: заключний монолог Соні має іншу, ніж звично пишуть, роль у п'єсі. Якщо його розуміти як "торжество побуту, проти якого невдало повстали", - тоді п'єсу за жанром треба вважати трагедією. Але це суперечить задуму Чехова, який змушує через "підводну течію" з гіркою іронією сприймати трагічну історію героїв. "Течія" й робить п'єсу філософсько-світоглядною трагікомедією. Монолог Соні має народжувати протилежні думки - про необхідність реалізації свого покликання, а не чужих сумнівних задумів, необхідність досяг-



У першій дії на фоні буденного життя /одні герої чекають приїзду інших/ бачимо перші "підводні" життєві протиріччя. Герої міняються, протиріччя множаться, стають більш значними. Спочатку це малі недоречності /але чи малі взагалі?/: треба зустріти Раневську - Лопухін заснув; треба було захистити хлопця, якого побив батько, - Раневська лише формально заспокоїла його; Лопухін читав книгу - не зрозумів і заснув; Дуняші як покоївці "треба себе пам'ятати" - вона одягається, як панночка; Єпіходов ввійшов з букетом - спіткнувся й упустив букет; садівник прислав букет - але він зкладений з квітів вишні, що шквте /на цей вики бездушного відношення до природи ніколи не звертали увагу/; Єпіходов просить допомогти - Лопухін відмовляє йому, хоч потрібна всього лише порада; і т.д. Автор явно кличе до позагеройних, надособних узагальнень, до розуміння, що на життєві потреби в с і чомусь не відповідають, що повсякчасно бачимо одне й те ж - недоречність поведінки людей /само людей, бо соціально-класова належність майже непомітна з волі автора/. Далі протиріччя ростуть, стають все більш значними, серйозними. Лопухін пропонує згубний проєкт порятунку "вишневого саду" /який поступово стає символом країни/; Пилик готовий розпродати свою землю будь-кому, аби гроші дали сьогодні; Петя теж веде себе комічно. Всі якісь "недогоспа" у малому й значному: у ставленні до себе, до інших, до ліків, до їжі, до своєї долі. Чуємо безглуздий дифірамп, адресований шафі; бачимо, як син бездушно ставиться до матері; як легковажно ставляться до грошей, як живуть тільки мріями, ілюзіями і не бачать реальної дійсності...

Другий акт так само "підводно" кличе до аналізу теми життя. Акт розкриває причини його нерозумності. З самого початку на фоні чудового /за задумом автора/ пейзажу як символу багатого, красивої, величної країни-батьківщини - бачимо, як люди дивляться на світ, на себе, як вони розуміють своє місце у житті і сенс життя: Шарлотта не знає, хто вона й звідки, "нічого не знає"; Єпіходов співає: "Что мне до шумного света, что мне друзья и враги"; чуємо задріість щодо життя за кордоном, де "усе у повній комплекції"; чуємо, що Єпіходов вважає себе "розвинутою людиною", але "ні як не може зрозуміти напрямку, чого йому власне хочеться"; бачимо, як він знаходить сенс життя у побаченні з Дуняшов "наодинці". Вже цього достатньо, щоб

зрозуміти, що причина нерозумного життя - це людський с в і т о - г л я д , вузький, поверховий, комічний, багато в чому сліпий. Він показаний різноманітніше, ніж у його попередніх п"есах, і в цьому своєрідність. Тут і з'являється: "Якщо дівчина кого любить, то вона, значить, аморальна", "Ось залізну дорогу збудували, і стало зручно... З"їздили у місто й поспідали". Тут і запитання: "Навіщо так багато пити? Навіщо так багато їсти? Навіщо так багато говорити?" Тут і звернення назад до самого залу, до глядачів: "Таких легковажних людей, як ви, пани, таких недоладних, неділових, дивних я ще не зустрічав", "Зам не п"сси дивитись, а дивитися б частіше на самих себе". Є в акті й інші позитивні світоглядні думки, скажімо, про потребу підняття всього взагалі світогляду людей, про необхідність тісної відповідності світогляду потребам життя всіх людей, а не тільки свого особистого - за рахунок інших; про потребу мислити об"єктивно. Подібних думок автора у "течії" дуже багато.

Третій акт - кульмінаційний. В ньому йдеться про здатність героїв до практичних дій, про їх неспроможність /через низький світогляд, низьку культуру/ діяти адекватно реальним потребам, які життя вже власно диктує. Між тим один танцює понад усяку міру, хоча знає, що здоров"я йому не дозволяє; другий бачить, що точиться навкруги, але нічого не робить на зміну, тільки криє; третій розуміє, що робить глупство, але робить його; четвертий нехато щете нісенітницю про філософа, хоча сам його не читав, а чув від легковажної людини. Інший хоч і робить щось, але "що-небудь". А цей береться за те, що робити не вміє, тому тільки шкочить, лямас, як бісходов - більярдний кий. Один підтекст говорить: коли у житті приходить "на зміну", то комічно приходить "з помпою" та ще й милується собою. Другий підтекст каже, що непередбачливо руйнувати вже досягнуте, пишавчись тим, що є влада й гроші. Третій - як гадко, коли шаліють від короткочасної вигоди...

Четвертий акт - гіркі наслідки недоречного життя, безглузди поглядів й поведінки. Про свовітню, героїну розв"язку писали неодноразово. Але не завжди глибоко й вірно. Так, підтексти підказують, що невірно пишуть про долю і роль Петі, а також про факт забутого Фірса. Наведені докази, що Петю, як усіх горе-героїв, автор розвінчує - за ілюзорні мрії, які не підкріплюються справами. Що ж до забутого Фір-

са, то це не стільки забутий "слуга" /у соціально-класовому розумінні/, скільки забута людина як неминучий наслідок, як символ безглузлого життя. Як фінал, неминуча й фізична смерть - для світоглядно сліпих людей та світу, що їх оточує. Так можна висловити трагічну ідею п'єси, - але тільки на її героїному рівні, без урахування "підводної течії". Однак, п'єса - не героїчна, не традиційна і за жанром не трагедія. Якщо врахуємо "підводну течію" - а вона головне у п'єсі, - врахуємо її критичний і позитивний, оптимістичний зміст, тоді трагедія горе-героїв стає комічною, точніше трагікомічною, і це тому, що на кожному кроці в усіх актах, у тому числі й четвертому, фінальному, "підводна течія" наголошує:

вихід із трагедії горе-героїв існує - це докорінна ломка а безладного, нежиттєздатного, безглузлого світогляду усіх людей, відхід від суб'єктивних переконань і дій саме у протилежному напрямку, тобто оволодіння світоглядом об'єктивної якості, вихід на рівень об'єктивно спрямованої практичної діяльності, - інакше, дійсно, усіх чекає трагічна доля горе-героїв.

Це й є дійсна головна ідея "Вишневого саду", світоглядної й елегійної за пафосним забарвленням трагікомедії. "Вишневий сад" - це воістину з а п о в і т делікатного й лукавого Чехова, який глибоко зрозумів і переріс свій час. Заповіт, залишений не тільки сучасникам, але й - як показала течія буття - н а м, його та їх нащадкам. У цю п'єсу дивився, як у дзеркало життя, свого та інших.

У "Висновках" дисертації наводяться наслідки головних здобутків роботи. Відзначено, що використання системно-цілісного підходу й методу дослідження - досить плідне для вирішення літературно-теоретичних та історико-літературних проблем, а розв'язання низки категорій "образ-конфлікт-сюжет-жанр" важливе як з теоретичного, так і з конкретно-історичного боку.

Звернення до першої ланки цієї низки дозволило ввести в обіг категорію "образність" з її двома типами "загальної образної системи" /геройної, звичної, та, навпаки, обставинної, незвичної/. Виявилось, що від типу загальної образної системи твору безпосередньо залежить вибір виду його аналізу. Без урахування цього були незрозумілими не тільки окремі твори із незвичною поетикою, але й загалом твор-

чість ряду драматургів і найбільш еретичного з них Чехова, який вже більше ста років дивує чехознавців. Урахування ж двох типів систем, навпаки, показало, в чому перш за все полягає еретизм Чехова-драматурга. Уже цей факт доводить, що використання означеної типології перспективне. Вона допоможе глибше аналізувати поетику, зміст творів багатьох інших недостатньо досліджених драматургів, прозаїків, поетів усіх часів.

Важливу роль відіграв системно-цілісне сприймання "образності" з двома її типами - образами-характерами і образами-обставинами, суттєві визначення яких є іншими, ніж відомі. Нові визначення не тільки відкрили зв'язок образності твору з його темами та ідеями, дозволили не тільки об'єктивніше сприйняти систему чеховських героїв, їх, несподівано, допоміжну роль у еретичних п'єсах, головний і теж несподіваний для драми засіб втілення авторських думок - але й побачити механізм перетворення категорії "образність" у категорію "конфліктність": на рівні взаємодій їх складових частин, елементів.

Саме категорії "конфліктність", яка теж введена в обіг, недовстало у теорії літератури, щоб побачити суттєву різницю між конфліктом і колізією, щоб визначити їх функції у драмі. Ця різниця й висвітлила цілісну картину типологічних форм конфліктів та колізій - більш реальну й практичну, ніж та часткова, що широко відома. Часткова типологія конфліктів-колізій теж значно гальмувала якість історико-літературних досліджень. Вона також у значній мірі не давала можливості зрозуміти поетику драматурга Чехова: тип конфлікту його еретичних п'єс був теоретично невідомий, а емпірично на протязі ста років виявленню не піддавався. Визначення чотирьох типів конфлікту-колізій /які складають цілісний виток спіралі/ дозволило встановити "серцевину" еретизму Чехова, еретичну форму конфлікту /внутрішньо-обставинну/, критерій традиційності та новаторства його п'єс /"підводну течію"/, зміст конфлікту, зв'язок його із підтекстами, механізм їх створення у Чехова. Це у свою чергу пояснило зв'язок підтекстів із знаменитим "підводною течією", яка, виявляється, становить у його сценетах головну сюжетну лінію, створену як "плин підтекстів". Розгляд головних аспектів "течії" у кожній із великих еретичних п'єс довів, що вони не психологічні, як вважали, а світоглядні, що с-

жети їх містять не три, а чотири шари, останній з яких - "підводна течія", по-різному створена у кожній п"есі, що за жанром ці п"еси - трагікомедії з елегійним забарвленням, що разом вони складають єдиний цикл, актуальність змісту, ідей якого пересічити неможливо.

Здобуте у дисертації може стати основою для подальшого дослідження драматургії Чехова, для більш глибокого вивчення творчості інших драматургів, поетики "нової драми", взагалі малодосліджених творів - скажімо, Лесі Українки, Франка, Шлеся, Хоткевича, Л. Андрєєва, Буніна, Брюсова, модерністів тощо. Стають можливими створення й сучасних п"ес із "підводною конфліктуючою силою", "підводною течією", нові підходи сучасного театру до таких п"ес. Значні перспективи відкриваються у теорії літератури - на шляху подальшої розробки введених в обіг категорій, знайдених суттєвих визначень відомих понять, на загальному шляху розробки саме системно-пілісних уявлень про літературний твір, творчість письменника, літературний процес, про літературу взагалі.

Основний зміст дисертації викладений у 36 публікаціях, зокрема:

1. Поетика драматургії А.П.Чехова. Монографія. - Луцк, 1993. - 262 с. - 16,6 др.арк.
2. Целостный метод изложения диалектики и диалектика как целостный метод // Вопросы философии, 1979, № 6, с.166-167.
3. Метод системного познания органического объекта как целого. Монографическое исследование. Материалы для факультатива "Системный подход в теории литературы". - Луцк, 1980. - 4 др.арк.
4. Программа факультатива "Системный подход в теории литературы /Философская основа, метод, принципы, практика/". - Луцк, 1980.- 2,5 др.арк.
5. Человек, Земля, Цикличность и проблемы духовных и природных Катастроф. Монографическое системно-целостное исследование. - Луцк, 1992. - 2,5 др.арк. /У співавт. з чл.-кор. ЕАН України докт.геогр. наук Мольчаком Я.О./.
6. Метод познания объекта. Материалы для спецкурса "Типы образов и конфликтов в литературе". - Луцк, 1981. - 2 др.арк.
7. Типы образов и конфликтов в литературе: теория и практика системно-целостного познания. - Луцк, 1981. - 1,25 др.арк.

8. Методика анализа литературного произведения: целостно-системный уровень / Пособие для учителя. - Луцк, 1993. - 2 др.арк.
9. Драматургия Гоголя и Чехова // Тезисы докладов II-х Гоголевских чтений. - Полтава, 1984. - С.57-58.
10. К изучению пьесы Чехова "Вишневый сад" // Обучая - воспитывать, и воспитывая - обучать. - Луцк, 1985. - 0,2 др.арк.
11. Тема Родины в "Вишневом саду" А.П.Чехова // Уроки, факультативы, внеклассные занятия. - Луцк, 1988. - 0,8 др.арк.
12. Гоголь и Чехов: О преемственности в драматургии // Наследие Н.В.Гоголя и современность. Тезисы докладов Гоголевской конференции. Ч.1. - Нежин, 1988. - С.52.
13. Изучение теории литературы и дискуссионный клуб "Теоретик" // Проблемы формирования личности учителя... Тезисы доповідей семінару. Ч.2. - Луцк, 1989. - С.108-110.
14. Системный підхід у теорії літератури // Матеріали XXXVII наукової конференції складу інституту. Ч.2. - Луцк, 1992. - С.206.
15. Поэтика великой драматургии Чехова: Стан та перспективи вивчення // Матеріали XXXVIII наукової конференції... Ч.2. - Луцк, 1992. - С.205.
16. Шарль Де Костер. Фламандські легенди: проблеми інакомовлення // Вивчення літератури народів світу. Посібник для вчителів та учнів. 7 клас. Ч.1. - Луцк, 1992. - 0,2 др.арк.
17. Джек Лондон. Північні оповідання: аспекти цілісно-системного аналізу // Вивчення літератури народів світу. Посібник для вчителів та учнів. 6 клас. Ч.2. - Луцк, 1993. - 0,2 др.арк.
18. "Выдавливать из себя по кашлям раба": Уроки А.П.Чехова // Новые подходы к изучению литературы в курсе литературы народов мира. - Луцк, 1993. - 0,25 др.арк.
19. Два урока по чеховской "Палате № 6" // Новые подходы к изучению литературы в курсе литературы народов мира. - Луцк, 1993. - 0,25 др.арк.
20. Сюжет в лирици: до проблеми структури сюжету в літературі // Матеріали XXXVIII наукової конференції складу інституту. Ч.2. - Луцк, 1992. - С.204.
21. Развитие творческой активности учащихся средствами литературы // Усовершенствование учебно-воспитательного процесса в усло-

виях демократизації та гуманізації. Матеріали Волинської обласної конференції учителів. - Луцьк, 1992. - 0,25 др.арк.

22. Пам'ятки-рекомендації з питань теорії літератури. На допомогу вчителям та учням. - Луцьк, 1993. - 2 др.арк.

23. Новые грани в рассказах Чехова "Хамелеон" и "Толстый и тонкий" // Новые подходы к изучению литературы в курсе литературы народов мира. Ч.2. - Луцьк, 1993. - 0,25 др.арк.

24. Новое прочтение "Ионыча" // Новые подходы к изучению литературы в курсе литературы народов мира. Ч.2. - Луцьк, 1993. - 0,25 др.арк.

25. Чехов-драматург: Новаторство и принципы // Вивчення літератури народів світу. Посібник для вчителів та учнів. 10 клас. Ч.2. - Луцьк, 1993. - 0,5 др.арк.

26. Подтексты в больших пьесах Чехова: примеры с комментариями // Вивчення літератури народів світу. Посібник для вчителів та учнів. 10 клас. Ч.2. - Луцьк, 1993. - 0,5 др.арк.

27. Взаємозв'язок "образа", "характера" і "обставин" в літературному творі // Матеріали XXXIX наукової конференції професорсько-викладацького складу і студентів інституту. Ч.П. - Луцьк, 1993. - С.292-293.

28. Типи літературних образів: "характерів" та "обставин" // Матеріали XXXIX наукової конференції професорсько-викладацького складу та студентів інституту. Ч.П. - Луцьк, 1993. - 290-291.

*Висновки*

464557

АВ 28.808

Здано у виробництво 21. 10. 93. Формат 60×84/16.  
Папір друк. № 2. Офсетний друк.  
Друк. арк. 2. Тираж 100. Зам. 3313.  
Волинська обласна друкарня  
263010 м. Луцьк, пр. Волі, 27.