

УДК 821.161.2.09

ЗАСАДИ ОЦІНКИ ТА КАНОНІЗАЦІЇ ДРАМАТУРГІЧНИХ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКИМИ ПУБЛІЦИСТАМИ КІНЦЯ ХІХ — ПОЧАТКУ ХХ СТ.

Тетяна Вірченко

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
ORCID iD: 0000-0001-7953-2285
t.virchenko@kubg.edu.ua

Роман Козлов

Київський університет імені Бориса Грінченка
вул. Маршала Тимошенка, 13-Б, м. Київ, 04212, Україна
ORCID iD: 0000-0001-5912-9106
r.kozlov@kubg.edu.ua

Предметом дослідження є драматургічний канон, проблема якого є нагальною для кожної нації. Як доволі мінливе явище театр різко реагує на соціальний запит. Тому важливо усвідомлювати ті критерії та засади, за якими можуть бути оцінені драматургічні твори, придатні для входження в національний канон. Метою розвідки є виокремлення на матеріалі публіцистики кінця ХІХ – початку ХХ століття критеріїв канону драматургічних творів, критеріїв, перевірених не тільки часом, а й інтелектом. Досвід українських публіцистів кінця ХІХ – початку ХХ ст. у цій галузі є надзвичайно важливим. Розділені в державному і в етнічному сенсі, українці виробляли систему спільних кодів, зокрема й культурних. Причому переважно брали за взірць досвід сформованих історичних націй зі сталою театральною історією. В результаті дослідження з'ясовано, що розробка таких засадничих кодів велася одночасно в кількох напрямках. Це і вироблення принципів оцінки поетичної мови, і встановлення вимог до особистості автора, і відбір оригінальних творів національної літератури як взірцевих, і формування жанрового репертуару театрів. Через специфіку тогочасного розуміння просвітницької ролі драматичної літератури та вистав варто говорити і про ідеологічну частину вимог до якісного художнього твору. Актуальний ідейний зміст розглядався (Іван Франко, Микола Євшан, Леся Українка) як обов'язковий чинник успіху твору. Однак він повинен не зумовлювати дидактизм, а служити радше ілюстративним матеріалом. Сергій Єфремов, говорячи про українську драматургію зазначеного періоду вже з позицій історика літератури, головну увагу зосереджував на сценічності та змісто-формальній цілісності п'єси. Виявлені критерії формування канону становлять новизну дослідження та його практичне значення, ставши мірилом оцінки тих творів, що ними можна розширити український драматургічний канон. Загалом формування канону є позитивно-дискусивним явищем, адже приводить до пошуку точок дотику і відновлення цілісності роз'єднаної національної літератури та культури.

Ключові слова: українська драматургія; літературний канон; межа століть; публіцистика; літературна критика; театральна критика.

У сучасному літературознавстві все частіше з'являються праці про літературний канон. Актуальність цієї теоретичної проблеми У. Федорів слушно пов'язує із «намаганням перепрочитати літературу у зв'язку зі зміною естетичної та культурної парадигм, виникненням нових літературознавчих методологій, зі зміною історичних та політичних умов, нових функціональних чинників впливу на процес канонізації» (2005, с. 36). Така тенденція в дослідженнях є безумовно позитивною ще й тому, що осмислення критеріїв якісної літератури зумовлює формування і читачьких смаків; це завжди планка для літератури наступних поколінь. Така теза ґрунтується на переконанні Г. Блума: «Сильне письмо — це завжди переписування або перегляд прочитаного» (2007, с. 16).

Загалом науковці дотримуються двох полярних думок. Прихильники однієї позиції правомірно твердять, що література змінна. Відповідно напрошується висновок, що змінними є й критерії канону та й сам канон. Але в той же час є вершинні зразки творів, які залишаються привабливими та актуальними для читачів з плином часу. Серед драматургів, для Г. Блума, таким є Шекспір. Тож повною мірою теза про змінність критеріїв не працює. Прихильники іншої позиції основним критерієм бачать художність, естетичну вартість — ті універсальні критерії, над якими не владний час, які забезпечують об'єктивність в оцінці тих творів, де між реципієнтом і часом створення є відчутна часова дистанція.

На сьогодні дослідження канонів, критеріїв канонізації важливі в проекції на сучасний

літературний процес, шляхів осмислення якого є кілька. З одного боку, це й осмислення історичної, культурної ситуації, літературної критики, читацьких смаків. Зазвичай до цього способу вдаються науковці, що здійснюють історико-літературні дослідження на матеріалі літератури кінця ХХ — початку ХХІ століття. Ще один шлях — осмислення попереднього літературного канону.

Для того, щоб зрозуміти якість сучасної драматургії варто осмислити критерії, за якими визначалися вершинні зразки епох попередніх. Розмова про критерії канонізації стосовно драматургії важливі також тому, що це можливість осмислити й розуміти сценічну долю п'єс минулого, репертуар театрів нині, спрогнозувати майбутнє. Тож на часі дослідження, присвячене осмисленню критеріїв канонізації українських драматургічних творів, починаючи з кінця ХІХ століття.

Отже, метою розвідки є виокремлення на матеріалі публіцистики кінця ХІХ — початку ХХ століття критеріїв канону драматургічних творів, критеріїв, перевірених не тільки часом, а й інтелектом.

Вибір цього періоду доволі очевидний. Це час, коли українці, роз'єднані між кількома державами, намагалися виробити спільні коди для презентації себе в оновлюваному світі. Це час становлення українського професійного театру (заного як «театр корифеїв») і водночас вироблення смаків публіки, відвідувачів українських вистав. Це й час становлення української професійної літературної та театральної критики. І саме до думок публіцистів у контексті задач цієї розвідки варто прислухатися найуважніше.

За В. Агеєвою, канон — це уміння пам'ятати. Тож для того, щоб з'ясувати яким має бути твір, щоб він залишився в читацькій свідомості, варто звернутися до досвіду тих, хто вже є в нашій свідомості. Це важливо, бо відбулись стадії усвідомлення й ідентифікації, які за Д. Кліпінгером мають відбутися, щоб текст став канонічним. Уважаємо, що ці вимоги актуальні й для критеріїв канонізації.

У сучасних літературно-критичних працях нечасто можна знайти принципово негативну різку оцінку сучасній драматургії. Натомість українські публіцисти кінця ХІХ — початку ХХ століття сміливіші у своїх фіксованих оцінках. Так, вислови П. Грабовського актуальні і щодо сучасних комедій, і щодо низького естетичного потенціалу п'єс: «Наша драматична література — це моє "хоре місце"», бо вона може, але не формує високий смак:

Ми, однак, бажали б, щоб добір п'єс викликав і надалі серед глядачів сибіряків прихильність до нашого слова і наших пісень; а це в силі зробити тільки українські драматичні твори першої вартості, а не ті «жарти», «кумедії» та «оказії», які просто сором до рук брати тому, хто хоч трохи

знакомий з письменством та театром інших народів. А головне, танці та всякі викрутаси, якими виблискує наша сцена; вони здобувають до якого часу легкий успіх та оплески артистам, але в них, проте, і смерть нашому театрові, коли не перестанемо вживати їх на потіху грубого, нерозвитого смаку більшості глядачів; добірна громада відвернеться від таких вистав, де все полічено на той низький смак, — і годі буде плакатись на лиху долю та нещасливу. (1964, с. 154)

За рік схожа оцінка зустрічається в рецензії М. Вороного «Нові твори драматичні», але акцент виразно зміщений у бік авторів, далеких від розуміння законів літературної творчості: «Маю на увазі надто неприємний факт, це факт впирання в нашу літературу неспосібних (а частенько й безглуздох) авторів, не маючих нічого спільного ані з драматичною штукою зокрема, ані з літературою чи навіть з здоровим розумом взагалі» (1996, с. 224). Отже, першим показником класично залишається літературно-критична оцінка.

З'ява п'єси неможлива без автора, а її існування має сенс, коли є читач (якщо ми говоримо про п'єсу як літературний твір) і глядач (якщо розуміти, що основне призначення п'єси — бути поставленою на сцені). Суголосно лунають думки І. Франка та Л. Старицької-Черняхівської щодо доброго знання авторами національної мови, письменницької техніки, а також знань національного надбання та творів світових майстрів слова. Поповнюється цей ряд ще низкою вимог:

Вкінці писатель мусить знати докладно історію літератури всесвітньої, а особливо сучасну літературу свою власну і головних європейських народів, щоб знав, які теми літературні і в який спосіб бували і бувають оброблювані, якими способами різні писателі осягли дані ефекти. <...> Вкінці писатель мусить знати те життя, про котре береться писати, ті верстви суспільні, тих людей, ті сторони, ті звичаї і встанови, ті заняття і роди праці і т. ін. <...> Писатель мусить знати чимало загальних і теоретичних наук, як психологію, економію суспільну, політику і т.ін., без котрих він не зуміє поставити себе на належнім становищі супроти персонажів свого твору, не зуміє відповідно зрозуміти й показати нам їх вчинки, не зуміє дати нам твору справді широкого і тривкого. А що ще важніше, писатель мусить усе те знати не з самих тільки книжок, а якнайбільше з життя, з розмов, з власного погляду, з досвіду і дискусій. (1981а, с. 9)

Л. Старицька-Черняхівська справедливо визнаючи драму найскладнішою літературною формою, переконана, що автор «мусить добре

знатись на драматичній техніці і бути гаразд знайомим з вимогами сцени» (2000, с. 673), і в той же час не слід «загадувати нашим драматургам, що їм писати, який розробляти сюжет: найкраще видається той твір, який найбільше відповідає власному настрою поета: троянда і грізна буря північного моря — все має одвічну красу» (2000, с. 741).

Н. Сквіра у праці «Антагонічність у літературі. До питання про літературний канон» стверджує, що «канонічність мистецтва означається як наслідування правил, які гарантують наближення до досконалості, котра вважається нормативною художньою символікою» (2013, с. 149). Цих правил варто дотримуватися в системі та вибудовувати їх в ієрархії. Водночас слід зауважити, що наш виклад побудований не за хронологічною з'явою праць, а за логічним проявом критеріїв.

Не можна забувати і про «золоте правило» найавторитетнішого літературного критика й теоретика літератури, автора численних праць у різних жанрах («критичні листи», «огляд», «замітка», «нарис» тощо) І. Франка. В одному з листів до Климентини Попович він сформулював закон до творів поетичних, який цілком правомірно розповсюджується і на твори драматургічні: «Зміст і форма мусять бути <...> введені в якнайповнішу гармонію» (1986, с. 403).

Про вимоги до рівня володіння мовою найбільше наголошувала Леся Українка, стверджуючи, що в монологах і діалогічних репліках дійових осіб не має бути зайвих слів (1977, с. 142), а драматургу потрібне вміння дібрати ті слова, які примушують читача / глядача співвідчувати (1977, с. 152).

За змістом драма має бути «сучасною для кожного часу і кожного народу» (Франко 1980а, с. 122). Наразі варто замислитись над тим асоціативним рядом, який виникає в нашій свідомості при осмисленні поняття «сучасний». У драмі мають осмислюватися морально-етичні, світоглядні сенси буття. При цьому слід уникати примітивного копіювання реалістичних буденних картин: «Одухотворення постатей, що виходило б поза рамки чисто тваринних, життєвих інтересів» (Франко 1980а, с. 53), — ось необхідний стрижень у характеротворенні.

Образний рівень — найбільш обговорюваний у критиці, оскільки він тісно пов'язаний з формулюванням вимог до характерів, які водночас є виразниками конфлікту, носіям ідеї тощо. Іван Франко вважав, що герой мав бути позбавлений абстрактності, бо тільки так він здатний породити почуття, зворушити душу, викликати емоції (1981b, с. 148). До того ж він мусив бути носієм індивідуалізованого характеру, зрозумілого актору. Леся Українка передусім у фокус уваги обирала ті західноєвропейські драми, які позначалися виразною змістоформальною новизною. Так у «Ткачах» Гауптмана «ткачі й ткачихи зберігають до кінця особливості своїх характерів

й ні разу не дивують нас будь-якими несподіваними вчинками» (Українка 1977, с. 235), тобто літературний характер канонічної п'єси має бути сформованим, цілісним. М. Вороний вважає:

...інтимні переживання герой може висловляти в монолозі, якого, треба зважити, в останній час стараються уникати, тоді як ще недавно він був окрасою п'єси і пробним каменем для драматурга. Усі вчинки повинні бути психологічно і логічно умотивовані і витікати з її характеру, який потребує особливо старанної обробки з боку автора. Але характер, oprіч його вроджений властивостей, є продукт зовнішніх обставин, його оточення, і тому автор повинен яскраво змалювати побутову закрутку цього оточення в мові, поглядах, смаках, звичках, забобонах і т.д.» (1996, с. 332)

Такі твердження М. Вороного є наслідком думок І. Франка щодо вимог до діалогів, які мають бути зумовлені характерами дійових осіб, а не бути звичайними розмовами. Урешті це призведе до змалювання вмотивованих конфліктів.

Крім того, літературознавчі висновки про характер дійової особи можуть будуватися на основі як її власних реплік, так і оцінок інших учасників конфлікту. Усі ці погляди мають бути дуже узгодженими, інакше ідейний задум автора може бути не зрозумілим, хибно потрактованим реципієнтом. Так, на думку І. Франка, сталося з п'єсою Г. Зудермана «Кінець Содоми», у якій «не зовсім вдала і просто мілка» характеристика Аделі Вейсегом «протягом всього ходу драматичної дії переслідує глядача, заважає йому виробити собі власне судження про слова і вчинки Аделі та псує всякий ефект від її виступів» (1980b, с. 210).

Л. Старицька-Черняхівська суть драми розглядає в нерозривній єдності характеру й конфлікту: «Істотою драми була й буде душевна боротьба людини чи то з долею, чи з власним почуттям, чи з ворожечим класом — це залежить од часу життя, — незмінним залишається сам принцип драми: боротьба, яка одбилася в душі людини» (2000, с. 740).

М. Вороний на основі аналізу досвіду минулого (від Аристотеля до романтичної драми В. Гюго) сформулював вимоги до ідеальної п'єси сучасності: «Дія п'єси повинна планомірно розвиватись і посуватись наперед, кожний акт цікаво заокруглений, а вся п'єса повинна складати з себе одну органічну цілість» (1996, с. 332). За Л. Старицькою-Черняхівською, «дія — не в грубому розумінні лише свідомої, залежної од волі людини зміни форм околишнього життя, а зміна становищ душевних <...> і складатиме завжди сутність правдивих вічно хороших п'єс» (2000, с. 741). Така дія, на думку І. Франка, має бути логічною, сконденсованою, а не повільно розтягуватися.

За умови дотримання всіх цих порад / вимог можна досягти складної композиції п'єси, яка разом з художнім осмисленням дійсності є кроком до якісної драматургії.

За М. Вороним, «опріч всього згаданого, душею п'єси мусить бути певна провідна ідея, що виразно виступаючи, не переходила б у грубу тенденцію» (1996, с. 332).

Структурно драма має бути цілісною й органічною. П'єсу О. Островського «Не в свої сани не садись» І. Франко критикує за довільний зв'язок великої кількості сцен та епізодичних постатей з провідною сюжетною лінією (1980b, с. 56). Усі структурні елементи драми мають бути підпорядковані головному художньому задумові, служити визначальній ідеї. Як наслідок недотримання цього — враження про хворобливу уяву автора. Саме такого висновку дійшов І. Франко щодо «Довбуша» Ю. Федьковича:

Всі дійові особи, з першої появи їх на сцені, перебувають в якомусь гарячковому запальному стані — вся драма являє собою єдиний заплутаний клубок найпотворніших інтриг, неправдоподібної плутанини, збігів обставин, убивств і жорстокостей, а все це, зрештою, нічого не виражає, нічого не характеризує. (1980a, с. 230)

На основі існуючих зауважень критиків, можна зробити висновок, що критерії канонізації диктують жанри творів. Так, Л. Старицька-Черняхівська формулює вимоги до високоякісних комедій, але робить це на основі акторської гри О. К. Саксаганського і пов'язує це передусім зі змальованими характерами:

Кожен, бодай найкомічніший тип <...> лишається живим, натуральним чоловіком, комізм його складається не з надзвичайно комічних рис, не з дурних, безглузвих слів, що так люблять додавати авторові традиційні коміки, аби викликати дешевий регіт гальорки: комізм Саксаганського — високохудожній комізм: він виникає з ситуації, у якій влучає дійова особа і на якій вона реагує своєю вдачею. А реагування це буває, звичайно, нелогічне, неповідне потребі, і це викликає здоровий, розумний сміх. (2000, с. 685)

Історична драма «не робиться *demodee*», бо «переважно розробляє, хоча й пристосовані до тих або інших форм життя, але загальнолюдські мотиви: героїзм, боротьба межі бажанням власного щастя й громадським обов'язком і т. ін.» (Старицька-Черняхівська 2000, с. 672). У якісній історичній драмі повноцінно відтворений героїчний дух часу, вияскравлений соціальний мотив, сильний характер проявляє героїзм, і цей вибір є виразно свідомим.

Окремою групою критеріїв, які визначає ідея п'єси, можна назвати національну спрямованість і наповненість змісту п'єси до високого естетичного задоволення — «коли один хтось дав щось красиве, чіткий образ, вибух щирого почуття» (Хоткевич 1966: 530). Щодо першого Г. Хоткевич констатував: «Найцінніше се було те, що в <...> оточення йшла українська ідея» (1966, с. 528).

Сутність «правдивих вічно хороших п'єс», за Л. Старицькою-Черняхівською, полягає в здатності не просто приносити задоволення, а впливати на серце людини, тобто сам автор має пропустити свій твір через власне серце, щоб вплинути на душевний світ людини:

Все через серце людини — світ і вічний морок, радість і жалі. Драма, як і саме життя, тільки через те й набуває ваги та сили, що одбивається в душі людини. Безсмертні істини й проблеми через те тільки й безсмертні, що освітлюють знеможене серце людське. (2000, с. 740)

Аналогічної думки дотримується й М. Зеров, висловлюючись про класичність творів Лесі Українки: «Останню сторінку її драм перегортаєш з тим самим почуттям, яке викликає шекспірівська трагедія; думка й почуття однаково зворушені, аж приходить потім чистий процес думки гарної, заспокоюючої» (2003, с. 869). Отже, високий естетичний потенціал тісно пов'язаний з катарсисом як необхідним результатом від прочитання / перегляду п'єси. Високої художньої оцінки зазнали останні п'єси Лесі Українки в статті М. Євшана: «Українська література в 1913 році»:

Велика проникливість творча, якою вона уміє вгадувати і вживатися в давні епохи, глибоке розуміння та майстерне відання психології людей, шляхетний тон та патос, з яким вона трактує тему і висуває поодинокі її проблеми, — те все складається у Лесі Українки в твори, незрівнянно сильні своїм художнім висловом, натхненні та близькі і дорогі нам. (1998, с. 287)

«Театр — вірний термометр» сучасного життя (за Л. Старицькою-Черняхівською), який дозволяє з'ясувати стан життя суспільства: чи воно потребує тільки бездумних розваг, чи осмислює вічні цінності, історичні події тощо.

У процесі виокремлення, систематизації критеріїв канонічності варто позиціонувати п'єси як твори художньої літератури, усвідомлюючи, що відкритість до сценічності може бути критерієм якісної драматургії. У цей же час треба бути свідомим того, що якісна високохудожня п'єса може й не бути сценічною і навпаки. Пригадаймо слушну думку Г. Хоткевича: «І з оцієї сценічності зробився театральний божок, завдяки йому сцена переповнялася глупими, але «сценічними»

п'єсами» (Хоткевич 1966: 552). Письменник критерієм самої сценічності бачив природність, коли роль, яку актор повинен грати, і умови, у яких відбувається дія, максимально наближені до його досвіду: гуцул повинен грати не «Короля Ліра», а самого гуцула, де не треба «нікого наслідувати, копіювати, кудись пнутися, робити з себе карикатуру. Словом він мусить заграти самого себе, в природній обстановці, у привичній одежі, щоб ніде не насилувати ні своєї мови, ні свого світогляду, рухів, розумінь» (Хоткевич 1966: 548).

Леся Українка у статті «Про театр» визначає ознаки доброї п'єси для «цілого театрального гурту»: «Тая, яка привабить до театру багато глядачів і дасть великий прибуток» (1977, с. 269). Отже, важливо зауважити що тогочасний театр мислився як такий, що здатний і мусить заробляти гроші.

Таким чином, кожен із письменників, вивчаючи драматургію і стан театральних справ, вибудував власні основи канонізації, які багато в чому виявляються подібними, що підкреслює їхню універсальність. Так, Л. Старицька-Черняхівська до них відносить відповідність дійсності, наявність захоплюючої інтриги, сконцентрованість уваги читача до самого фіналу, а також виразний національний струмінь, який би виявлявся в змалюванні живих українських типів та повазі до рідного народу.

М. Вороний у серії статей, присвячених питанням драми й театру, висловлює переконання, що у високоякісній художній п'єсі має спостерігатись відповідність історичній й життєвій правді, адже завдання автора — «малювати в своїх творах ні спорадичні появи, ні виїмкові випадки, але саме дійсне життя з тими типами, котрі воно в даний час виявляє» (1996, с. 228); мовна вправність, нові типи, розвій дій «з додержанням *scendo*» (1996, с. 230). Розкриття образу повинно вражати «дивовижно вірно підхопленими прикметами психологічними» (Вороний 1996, с. 245) на фоні правильно охарактеризованих суспільних прикмет. Гармонію між собою мають віднайти розв'язка, що викликає переживання для майбутнього і драматизм дії, який не б'ючи по нервах, приводить до саме такої розв'язки.

Щорічні огляди здобутків українського письменства М. Євшана (1910–1914) дозволяють назвати такі критерії канонізації драматургії: загальноновизнана ідея має бути ілюстративним, а не власне творчим матеріалом, реципієнт має відчувати себе учасником «драматичного ділання», дія має очищати («приводити нас по всіх катастрофах до рівноваги» (Євшан 1998, с. 245)), драматична концентрація, драматичний нерв мають досягати найвищого напруження і не перетворюватися у спазм, як, наприклад, у п'єсі Г. Хоткевича, де автор «кидає нас в якусь кручу, заголомшує, старається пхнути в нас гостре вістря ножа» (Євшан 1998, с. 245). Крім того, загальнорозумілі й очікувані такі критерії, як

цікава основа, драматична інтрига, нові типи, щирість.

Огляд драматургії кінця XIX ст. С. Єфремова в «Історії українського письменства» дає можливість сформулювати принципи канонізації за концепцією цього історика літератури. До них слід віднести власний сюжет (переробки, інтерпретації зазнавали критики завжди), актуальність тематики для сьогодення й історії народу, змалювання живого типу, що забезпечує тривале життя творові, гармонію між сценічністю і літературністю («На жаль, <...> в драматичних творах Старицького, сценічність переважає й забуває суто літературну сторону» (Єфремов 1995, с. 474)), позбавленість рутини й поверхового етнографізму, наявність «міцного внутрішнього вузла», за яким слід розуміти виразний конфлікт, змістоформальна цілісність, яка зумовлена активністю дії, сконцентрованістю подій у часі, цілісність фону подій («Найбільшою характерною прикметою Тобілевича можна вважати те, що він не розмінюється вже на окремі малюнки, а дає цілу картину, в якій поодинокі частки зв'язано внутрішньою єдністю й цільним світоглядом» (Єфремов 1995, с. 477)).

Отже, поступово виробляючи критерії канонізації драматургії на основі літературно-критичної думки різних періодів, слід виробити канон сучасної драматургії, пам'ятаючи при цьому мудру настанову Л. Старицької-Черняхівської: «Письменник, що збирається писати про драматичну літературу, мусить познайомитися з друкованими творами авторів, а не обмежуватися лише тим, що бачить на сцені, — це аксіома» (2000, с. 703).

І останнє. Класичний канон драматургії вже давно створений. Прийшов час його поповнювати новими, достойними творами. І дуже хочеться, щоб й щодо них звучали оцінки, подібні до тієї, яку С. Єфремов дав драматургії І. Карпенка-Карого:

Кількома рисами Тобілевич зуміє поставити перед читачем той фон і на ньому розгортає вже дію, здебільшого живо, цікаво, колоритно, з широким розмахом справжнього таланту. Можна іноді не згоджуватися з тим, як автор розв'язує питання, але ви раз у раз з інтересом його слухатимете. Це одно вже показує, що в особі Тобілевича маємо неабиякого художника, що вміє грати на струнах людської душі й держати її під чарами свого творчого натхнення. Твори його не перестаріли, та, певне, й довго ще не перестаріють, незважаючи на прудку зміну інтересів і подій у сучасному житті: є в них дещо таке, що виносить їх поза сферу біжучого життя з його хвилинними настроями та скороминущими інтересами. До тієї галереї живих образів, що змалював у своїх творах Тобілевич, довго ще доведеться

звертатись не тільки історикові письменства, а й дослідникові життя нашого. (1995, с. 480)

Безумовно, кожна епоха вимагає своїх критеріїв оцінки та канонізації літературних творів. Разом з тим канон творять не лише суто художні чинники. І все ж таки досвід кожної епохи в цьому сенсі є важливим, адже тільки в їхній тяглоті та спадковості можна викреслити межі істини.

Покликання

- Блум, Г. (2007). *Західний канон: книги на тлі епох*. Київ: Факт.
- Вороний, М. (1996). *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. Київ: Наукова думка.
- Грабовський, П. (1964). *Твори в двох томах. Т. 2*. Київ: Дніпро.
- Євшан, М. (1998). *Критика. Літературознавство. Естетика*. Київ: Основи.
- Єфремов, С. (1995). *Історія українського письменства*. Київ: Femina.
- Зеров, М. (2003). *Українське письменство*. Київ: Основи.
- Сквіра, Н. (2013). Антагонічність у літературі. До питання про літературний канон. *Мова і культура*. 16(2), 146–152.
- Старицька-Черняхівська, Л. (2000). *Вибрані твори*. Київ: Наукова думка.
- Українка, Леся. (1977). *Зібрання творів у дванадцяти томах. Т. 8*. Київ: Наукова думка.
- Федорів, У. (2005). Літературний канон: феномен культурної пам'яті чи інструмент соціальної домінації. *Питання літературознавства*, 13(70), 36–42.
- Франко, І. (1980а). *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 27*. Київ: Наукова думка.
- Франко, І. (1980б). *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 28*. Київ: Наукова думка.
- Франко, І. (1981а). *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 29*. Київ: Наукова думка.
- Франко, І. (1981б). *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 31*. Київ: Наукова думка.

- Франко, І. (1986). *Зібрання творів у п'ятдесяти томах. Т. 48*. Київ: Наукова думка.
- Хоткевич, Г. (1966). *Твори в двох томах. Т. 2*. Київ: Дніпро.

References (translated and transliterated)

- Bloom, H. (2007). *Zakhidnyi kanon: knyhy na tli epokh [The Western Canon: The Books and School of the Ages]*. Kyiv: Fact.
- Fedoriv, U. (2005). Literaturnyi kanon: fenomen kulturnoi pamiaty chy instrument sotsialnoi dominatsii [The literary canon: a phenomenon of cultural memory or an instrument of social domination]. *Pytannia literaturoznavstva [Questions of literary criticism]*, 13(70), 36–42.
- Franko, I. (1980a). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh [Collected works in fifty volumes]*. Vol. 27. Kyiv: Naukova dumka.
- Franko, I. (1980b). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh [Collected works in fifty volumes]*. Vol. 28. Kyiv: Naukova dumka.
- Franko, I. (1981a). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh [Collected works in fifty volumes]*. Vol. 29. Kyiv: Naukova dumka.
- Franko, I. (1981b). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh [Collected works in fifty volumes]*. Vol. 31. Kyiv: Naukova dumka.
- Franko, I. (1986). *Zibrannia tvoriv u piatdesiaty tomakh [Collected works in fifty volumes]*. Vol. 48. Kyiv: Naukova dumka.
- Hrabovskiy, P. (1964). *Tvory v dvokh tomakh [Works in two volumes]*. Vol. 2. Kyiv: Dnipro.
- Khotkevych, H. (1966). *Tvory v dvokh tomakh [Works in two volumes]*. Vol. 2. Kyiv: Dnipro.
- Skvira, N. (2013). Antahonichnist u literaturi. Do pyttannia pro literaturnyi kanon [Antagonism in the literature. To the question of the literary canon]. *Mova i kultura [Language and culture]*, 16(2), 146–152.
- Starytska-Cherniakhivska, L. (2000). *Vybrani tvory [Selected works]*. Kyiv: Naukova dumka.
- Ukrainka, Lesia (1977). *Zibrannia tvoriv u dvanadtsiaty tomakh [Collected works in twelve volumes]*. Vol. 8. Kyiv: Naukova dumka.
- Voronyi, M. (1996) *Poezii. Pereklady. Krytyka. Publitsystyka [Poetry. Translations. Critics. Publicism]*. Kyiv: Naukova dumka.
- Yefremov, S. (1995). *Istoriia ukrainskoho pysmenstva [History of Ukrainian literature]*. Kyiv: Femina.
- Yevshan, M. (1998). *Krytyka. Literaturoznavstvo. Estetyka [Critics. Literary studies. Aesthetics]*. Kyiv: Osnovy.
- Zerov, M. (2003) *Ukrainske pysmenstvo [Ukrainian literature]*. Kyiv: Osnovy.

PRINCIPLES OF EVALUATION AND CANONIZATION OF DRAMATIC WORKS BY UKRAINIAN PUBLICISTS OF THE LATE XIX — EARLY XX CENTURY

Tetiana Virchenko

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

Roman Kozlov

Borys Grinchenko Kyiv University, Ukraine

The subject of the study is the dramatic canon, a problem that is urgent for every nation. As a quite changeable phenomenon the theater is highly sensitive to social demand. So it is very important to understand those principles and bases which could be used for evaluation of dramatic works deserved to be introduced into national canon. The Aim of the Study is to highlight on the material of journalism of the late XIX — early XX century the criteria of the canon of dramatic works, criteria, tested not only by time but also by intelligence. The experience of Ukrainian publicists of the late XIX — early XX centuries in this field is very important. Ukrainians, divided nationally and ethnically, had developed the system of mutual codes, namely the cultural ones. Moreover, mainly they took a pattern from the experience of the made historical nations with established theater history. The study found that the development of such basic codes was conducted in several directions at the same time. This includes development of principles of poetic diction evaluation, and determination of the requirements to the author's personality, and selection of original works of national literature as classical ones and concluding a genre repertoire of the theaters. Due to specific character of interpretation of educational role of dramatic literature and plays at that time,

it is worth discussing the ideological part of the requirements to the of high-quality literary text. Urgent ideological contents was researched (Ivan Franko, Mykola Yevshan, Lesya Ukrainka) as a compulsory factor of a work's success. However, it has to not stipulate didacticism, but rather serve as illustration material. Serhij Yefremov, when speaking about Ukrainian playwriting of the stated period being a literature historian, emphasized on theatrical effectiveness and contents and formal integrity of a play. The revealed criteria for the formation of a canon constitute novelty of the study and its practical significance, becoming a measure of the evaluation of those works that can be expanded by the Ukrainian dramatic canon. In general, forming a canon is a positive and discussive phenomenon, since it brings to find points of contact and renewal of integrity of separated national literature and culture.

Keywords: Ukrainian playwriting; literature canon; borderline of centuries; publicism; literature criticism; theatre criticism.

ОСНОВЫ ОЦЕНКИ И КАНОНИЗАЦИИ ДРАМАТУРГИЧЕСКИХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ УКРАИНСКИМИ ПУБЛИЦИСТАМИ КОНЦА XIX — НАЧАЛА XX В.

Татьяна Вирченко

Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

Роман Козлов

Киевский университет имени Бориса Гринченко, Украина

Предметом исследования является драматургический канон, проблема которого важна для каждой нации. Как довольно изменчивое явление театр резко реагирует на социальный запрос. Поэтому важно осознавать те критерии и основы, в соответствии с которыми могут быть оценены драматургические произведения, подходящие для вхождения в национальный канон. Цель исследования — выделить на материале публицистики конца XIX — начала XX столетия критерии канона драматургических произведений, критерии, проверенных не только временем, но и интеллектом. Опыт украинских публицистов конца XIX — начала XX в. в этой сфере является очень важным. Разделенные в государственном и в этническом отношении, украинцы выработывали систему общих кодов, в частности и культурных. При этом большей частью брали в качестве образца опыт сформировавшихся исторических наций с устоявшейся театральной историей. В результате исследования выяснено, что разработка таких основоположных кодов велась одновременно в нескольких направлениях. Это и становление принципов оценки поэтического языка, и формулирование требований к личности автора, и отбор оригинальных произведений национальной литературы как образцовых, и формирование жанрового репертуара театров. Из-за специфики представления того времени о просветительской роли драматической литературы и представлений следует говорить и об идеологической части требований к качественному художественному произведению. Актуальное идейное содержание рассматривалось (Иван Франко, Микола Евшан, Леся Украинка) как обязательный фактор успеха произведения. Однако оно должно было не приводить к дидактизму, а служить скорее иллюстрационным материалом. Сергей Ефремов, говоря об украинской драматургии указанного периода уже с позиций историка литературы, главное внимание сосредотачивал на сценичности и содержательно-формальной целостности пьесы. Выявленные критерии формирования канона составляют новизну исследования и его практическое значение, став мерилом оценки тех произведений, которыми можно расширить украинский драматургический канон. В целом формирование канона является положительно-дискуссионным явлением, ведь оно приводит к поиску точек соприкосновения и восстановления целостности разъединенной национальной литературы и культуры.

Ключевые слова: украинская драматургия; литературный канон; рубеж веков; публицистика; литературная критика; театральная критика.

Стаття надійшла до редколегії 14.06.2019