

**Драматичний етюд: до проблеми жанру***Роботу виконано на кафедрі теорії літератури та зарубіжної літератури СНУ ім. Лесі Українки*

У статті досліджено жанри визначення малих драматичних форм у творчості О. Пушкіна, І. Франка та Лесі Українки. Зроблено акцент на такому жанровому різновиді, як драматичний етюд, простежено історію цього жанру, уточнено його основні формо-змістові ознаки, з'ясовано роль авторського жанрового визначення в досліджуваних творах.

**Ключові слова:** жанр, драма, драматичний етюд, сюжет, дія, часопростір.

**Левчук Ю. А. Драматический этюд: к проблеме жанра.** В статье исследованы жанры малых драматических форм в творчестве А. Пушкина, И. Франка и Леси Украинки. Сделан акцент на такую жанровую разновидность, как драматический этюд, исследована история этого жанра, уточнены его основные формальные и содержательные черты, определена роль авторского жанрового определения в исследованных произведениях.

**Ключевые слова:** жанр, драма, драматический этюд, сюжет, действие, время и пространство.

**Levchuk Y. O. Dramatic Sketch: the Problem of Genre.** The subject of research in the article was the genre definition of small dramatic forms in the works of Alexander Pushkin, Ivan Franko, Lesya Ukrainka. The emphasis on this kind of genre, as a dramatic sketch, traced the history of the genre, clarified its basic forms-content features, as the role of the author's definition of the genre in the studied works.

**Key words :** genre, drama, dramatic sketch, plot, action, time and space.

**Постановка наукової проблеми та її значення.** Проблема жанрового визначення будь-якого літературного твору – одна із найважливіших у сучасному літературознавстві. Актуальність її полягає ще й у тому, що авторські жанрові визначення часто можуть бути глибоко суб'єктивними і, відповідно, вводять нас в оману. Безперечно, жанр – це поняття, яке не можна вивчати поза дискурсом, тому що це історично окреслена форма існування художньо-літературного твору. За словами Ц. Тодорова, «жанр – літературний чи ні – є не чим іншим як кодифікацією дискурсивних властивостей» [7, 27]. Відома львівська дослідниця Н. Копистянська окреслює жанр як поняття багатоаспектне, що знаходиться відразу у чотирьох сферах: «Сфера 1. Жанр як поняття найбільш абстрактне, загальнотеоретичне, що означає сукупність і взаємозв'язок основних, визначених і стійких жанрових ознак, які складаються у групах творів протягом тривалого часу і дають підставу об'єднувати витвори різних епох, різних народів під загальним поняттям і назвою (роман, балада, поема і т. п.)» [2, 32]. Тобто, ця сфера містить в собі жанр як ідеальне утворення, так би мовити «чистий» жанр або, за словниковим визначенням, «метажанр». «Сфера 2. Жанр як історичне поняття, обмежене в часі і “літературному просторі”. Не новела загалом, а новела відродження, не балада загалом, а романтична балада, не роман загалом, а шахрайський роман XVII ст. і т. д.» [2, 32]. У цьому випадку термін має у своєму складі певні тенденції епохи, нерідко саме епоха породжує певний жанр з огляду на найбільш гострі суспільні потреби або модні літературні віяння. «Сфера 3. Жанр – поняття, що враховує специфіку конкретної національної літератури (чеська романтична балада, російський реалістичний роман...)» [2, 33]. Зрозуміло, що ця сфера ще вужча, порівняно із двома попередніми, проте роль національної приналежності автора на формування жанру порівняно значніша. Письменник – це теж громадянин, до того ж такий, який як ніхто інший тонко розуміє сутність свого народу, його потреби, переживання та особливості. «Сфера 4. Подальша конкретизація поняття жанру щодо індивідуальної творчості (чеховське оповідання, нерудівський фейлетон, флорівський роман...)» [2, 33]. Остання сфера, найвужча за масштабом, чи не найважливіша за значенням. Це пояснюється тим, що література – явище, яке розвивається у синхронії та діахронії, проте головною рушійною силою літературного процесу є персоналії митців. Дослідниця пояснила поняття жанру, спираючись на індуктивний спосіб мислення (від ширшого до вужчого). Проте процес формування будь-якого жанру, відповідно до цієї схеми, слід моделювати дедуктивно: біля витоків будь-якого жанру стоїть конкретний автор, і лише потім на це утворення накладаються риси національні

та епохальні. Метажанр (сфера 1) – це свого роду квінтесенція індивідуально-авторського, національного та епохального нашарувань.

Загалом жанр трактується літературознавчою енциклопедією як «тематичний, технічно усталений тип художньої творчості, специфічний для кожного різновиду мистецтва, який визначається своєрідністю зображення» [3, 364]. Якихось стійких критеріїв диференціації жанрів не існує, адже вони постійно змінюються, вдосконалюються, канонізуються або ж, навпаки, деканонізуються. При встановленні належності якогось твору до певного жанру враховуються найчастіше змістовий, композиційно-версифікаційний, історичний критерії. Російська дослідниця Л. В. Чернець говорить, що «до числа класифікацій, перехресних щодо родового поділу літератури, відноситься і групування жанрів за повторюваними особливостями їх проблематики, або за типом “жанрового змісту”» [11, 23]. Крім цього, дослідниця встановлює специфічну функцію жанру: «Він покликаний дати хоч і формалізоване, але цілісне уявлення про твір» [11, 18]. Ця функція впливає із такого поняття, як “жанрове очікування”, сформульованого також Л. В. Чернець, що означає те, як критик і читач оцінює твір відповідно до уже відомих зразків у тому чи іншому жанрі. Тобто ми, прочитавши під заголовком жанр, у якому написано твір, можемо заздалегідь зробити певні висновки для себе: чи буде він цікавим, чи вистачить нам часу на прочитання, чи любимо ми твори у подібному жанрі.

Проте проблемою цього дослідження є не жанр взагалі, а такий жанровий різновид, як драматичний етюд. Досі немає його чітких художніх меж, найхарактерніших рис (ознак), що дозволяло б не сплутувати, для прикладу, цей жанр із драматичною поемою чи діалогом. Звернімо увагу, для початку, на визначення драматичного етюда та драматичної поеми, наведених у тій же літературознавчій енциклопедії. Драматична поема визначається тут як «великий (виділення наше. – Ю. Л.) за обсягом віршований твір, в якому поєднано жанрові форми драми та ліро-епічної поеми...» [3, 302]. Як приклад, укладачі наводять такі твори Лесі Українки (називаємо саме її тому, що в жанрових визначеннях її драматургії найбільше плутанини), як «Одержима» і «В катакомбах». Але відомо, що ці твори зовсім не великі за обсягом порівняно, наприклад, із «Руфіном і Прісциллою» чи «У пущі» Лесі Українки. Очевидно, тут зіграло свою роль авторське жанрове визначення. Однак, між твором на сто-двісті сторінок і твором на двадцять-тридцять сторінок, мабуть таки, є різниця, тому ідентифікувати їх як такі, що мають однаковий набір жанрових характеристик, немає сенсу. Що ж до драматичного етюда, то тут все навпаки – «невеликий за обсягом одноактний віршований чи прозовий драматичний твір...» [4, 303]. І знову ж приклади із Лесі Українки наведено досить невмотивовано, на наш погляд, адже автори вказують на діалог (за авторським визначенням) «Айша та Мохаммед» і «Прощання» – твір без жанру, але ідентичний за композиційними та змістовими характеристиками до першого. У цьому ж контексті, якщо йти за логікою укладачів, необхідно було згадати ще й твір І. Франка «Чи вдуріла?», проте цього не зроблено. З огляду на те, що ми зараз маємо досить неоднозначну картину жанрового визначення драматичного етюда, то **метою** дослідження стане з'ясування природи цього жанру, його формозмістових елементів, історичний розвиток та видозміна жанру під впливом творчого процесу певного автора.

Чимало дослідників зверталося до проблеми жанрового визначення драматичних творів Лесі Українки, зокрема, О. Бабишкін, Л. Дем'янівська, Н. Малютіна, Б. Мельничук та ін. Проте так і не вдалося остаточно з'ясувати жанрову природу багатьох творів письменниці (з огляду на приклади, наведені у енциклопедичній статті, вище згаданій).

Л. С. Дем'янівська присвятила один розділ своєї книги «Українська драматична поема» малим драматичним жанрам (діалогам та етюдам) у творчості Лесі Українки. Праця дослідниці не показує чіткого розмежування між жанром драматичного діалогу та етюду. Такі твори, як «Прощання», «Три хвилини», «В дому роботи, в країні неволі», «Айша та Мохаммед», «На полі крові» однозначно і без особливих пояснень віднесені до драматичних діалогів, і лише «Йоганна, жінка Хусова» визначається як драматичний етюд (власне, письменниця сама так його означила). Л. С. Дем'янівська все ж таки розкриває деякі жанрові ознаки драматичного діалогу: «Наявність лише однієї сюжетно-тематичної лінії, а отже, більша, ніж у драматичній поемі, сконцентрованість провідної думки, глибший психологізм. [...] Драматичний діалог – це рух, розвиток думки у часі – від її зародження до остаточного з'ясування» [1, 107]. Все це, звичайно, правильно, але не зрозуміло, чи ці ж такі жанрові ознаки однаково стосуються і драматичного етюду, чи ні. Якщо так, то для чого тоді різні назви? Якщо ні, то де диференційні особливості кожної жанрової форми?

Інший дослідник творчості Лесі Українки у царині жанру, Б. Мельничук, вже значно ближче підійшов до жанрового розмежування деяких драматичних творів письменниці. Якщо вважати драматичними поемами такі зразки, як «Одержима», «Вавилонський полон», «На руїнах», «У катакомбах» і «На полі крові», то дослідник ставить слушне питання – «куди ж тоді віднести такі твори, як «У пущі», «Кассандра», «Адвокат Мартіан», «Оргія», які Леся Українка вважала драматичними поемами. Як пояснити те, що свій наймасштабніший твір «Руфін і Прісцилла» письменниця розглядала як першу частину великої драматичної поеми-диалогії «Важкі роздоріжжя?»» [4, 21]. Власне, Б. Мельничук і доходить висновку, що, згадані першими, твори великої авторки є не чим іншим, як драматичними етюдами. Дослідник наголошує на їх фрагментарності та ескізності, але це, на його думку, лише вирашні риси цього жанру.

**Виклад основного матеріалу й обґрунтування отриманих результатів дослідження.** Етюд – жанрова контамінація, що прийшла в літературу із живопису. Проте живописне мистецтво не єдине, де поширений цей жанр. За словниковим визначенням – «етюд (фр. вивчення, дослідження) – у музиці, малярстві, графіці, скульптурі – твір, що дає поверхове, фрагментарне уявлення про зображувану митцем натуру, картину, настрій» [3, 358]. Якщо вести мову про літературу, то в епосі, наприклад, акцентовано на безсюжетності і настроєвості етюду. Щодо драматичного етюда, то тут «основою є життєвий епізод, характери дійових осіб лише окреслені, події зображені статично» [3, 303].

Візьмемо на себе сміливість визнати засновником жанру драматичного етюда О. Пушкіна із його «маленькими трагедіями». Звичайно ж, сама дефініція жанрової форми Пушкіном ще не озвучена, але риси уже окреслені. Його «Пир во время чумы» (1830) психологічно, напружено змальовує емоційний стан людини в момент розпачу. Персонаж, якого можна вважати головним – це Председатель, тобто Голова, але автор навіть не вказує, голова чого саме. Власне, й інші персонажі – це лише соціальні «маски», які не уособлюють конкретних людей. Письменник не мав за мету відтворити реальну життєву ситуацію, його завданням стало якомога глибше зазирнути у душевні переживання, які відчуватиме людина після втрати близьких, коханих. Навколо лютує чума, а декілька людей, зібравшись разом, влаштували святкування. Безперечно, вони розуміють, що таким чином гнівлять Бога, насміхаються над пам'яттю померлих. Але це все, на їх думку, що ще можна встигнути, поки чума не дісталась до них. І лише головний герой святкує через велике горе: він втратив матір і дружину. До нього прийшло розуміння, що йому абсолютно байдуже тепер, як він доживе свої останні години, адже поруч немає найдорожчих людей. Тому він вирішив кинути зустрічний виклик долі і, так би мовити, відкрито посміятися їй в обличчя: *«я здесь удержан / Отчаяньем, воспоминаньем страшным, / Сознаньем беззаконья моего, / И ужасом той мертвой пустоты, / Которую в моём дому встречаю...»* [5, 485]. За словами В. Є. Халізева, дуже часто основою драматичного твору є не біографічний час, а дещо незвичний, кризовий. Мусимо визнати, що твір «Пир во время чумы» якраз і побудований на кризовій ситуації, при чому проблема головного героя досягла такої точки напруження, що він по суті втрачає здоровий глузд, влаштувавши гучне святкування в місці, де панує смерть. Основною особливістю цього твору є так би мовити, оголена проблема, яку неможливо вирішити, якій не можна протистояти, яка сама керує людськими долями.

Ще однією п'єсою О. Пушкіна подібного характеру є «Каменный гость» (1830). Стислий сюжет, максимально концентрований, насичений подіями. Щоправда, твір має порушення єдності місця, часу і дії, адже складається із чотирьох маленьких сцен. Проте цей факт не дає приводу вважати «Каменного гостя» драматичною поемою чи трагедією. Знову ж таки, В. Є. Халізов говорить про «ущільнену» дію «драми, яка зазвичай виявляється вкрай активною і цілеспрямованою» [10, 123]. Саме ця риса домінує у творі Пушкіна про Дон Гуана, тому що події тут розвиваються дуже стрімко і швидко, навіть складається враження, що автор хоче встигнути за кілька хвилин розповісти нам про відомого спокусника. Як тільки Дон Гуан з'являється в Мадриді, одразу ж на очі йому потрапляє Дона Анна і він будь-що хоче із нею зустрітися. Вже наступна сцена ілюструє нам дім Лаури, коханки Дон Гуана, яка влаштувала у себе звану вечерю. Сюди вривається головний герой і вбиває одного із гостей, Дона Карлоса. Далі події розвиваються ще стрімкіше: Дон Гуан підстерігає Дону Анну біля пам'ятника командору, вони розмовляють буквально кілька хвилин і героїня без зайвих роздумів запрошує до себе в гості малознайомого чоловіка: *«Вы развлекли меня / Речами светскими; от них уж ухо / Мое давно, давно отвыкло. – Завтра / Я вас приму»* [5, 468]. Проте сцену, де Дон

Гуан зі слугою запрошують статую командора теж прийти в гості до Анни, досить детально описано: *«Я, командор, прошу тебе прийти / К твоєї вдові, где завтра буду я, / И статъ на стороже в дверях. Что? будешь? / (статуя кивает опять). / О боже!»* [5, 471]. Остання сцена, де відбувається кара Дон Гуана, теж детальніша, ніж попередні. Все це може означати лише те, що автор «стискав» початок сюжету для того, щоб наголосити на кінцівці, а саме на тому, що за будь-яку провину мусить бути відплата. О. Пушкін не акцентує на житті і вчинках головного персонажа, він навіть, наче між іншим, говорить про вбивство ним командора. Проте, такі «прорахунки» виправлені наприкінці твору, коли кам'яна статуя не вбиває героя, не мучить його докорами, а просто забирає його із собою під землю. Така покара означає вічні страждання і тьму за всі гріхи без можливості реабілітуватися. Тобто, цей твір О. Пушкіна має дві визначальні риси: ущільнений сюжет і одну проблему, яку автор дуже гостро і скрупульозно досліджує. Саме такий сюжет слугує інструментом для яскравішого зображення важливої проблеми чи ідеї, глибшого проникнення в її суть.

Спільною рисою для обох творів О. Пушкіна є невелика кількість персонажів, від п'яти до семи. Це пояснюється тим, що оскільки твір торкається лише однієї проблеми, то носієм її є лише один герой, всі інші – лише допоміжні.

Не менш яскраво, на нашу думку, представлено жанр драматичного етюда у творчості І. Франка. І хоч твори такого типу в автора нечисленні, все ж заслуговують на увагу. Автор називав їх «драмами в одній дії». Власне, доля правди у такому визначенні є, адже драматичний етюд і справді можна вмістити в одну дію повноцінної драми. Зокрема, твір «Кам'яна душа» (1895) демонструє нам не так випадок із життя карпатських опришків, як таємницю душі головної героїні, Марусі. Проаналізувавши цей твір, можна дійти висновку, що він майже ідентично відтворює схему розвитку сюжету, яку ми спостерігали у «Каменном госте» О. Пушкіна: спочатку сюжет активно розвивається і все, так би мовити, крутиться навколо опришків і їхнього ватажка Ілька Марусяка. Ми навіть віримо у те, що саме цей персонаж головний у творі. Проте ближче до кінцівки все кардинально змінюється. З появою Баюрака, слуги Марусі в минулому, вона починає мимоволі відкривати нам секрети своєї нелегкої долі. Виявляється, вона була дружиною багатого чоловіка, за якого її видали силою, проте втекла із ватажком опришків, бажаючи звільнитися від старого нелюба. Але це, знову ж таки, була її помилка, адже і з Марусяком їй не вдалося знайти щастя. Жінка чудово розуміє, що потрапила у пастку, з якої вже не вибратись, тому вирішує хоча б забезпечити майбутнє своїх дітей, відкривши для свого батька тайники із опришківськими скарбами. Цим самим підписує собі смертний вирок, помирає від рук коханця: *«Спасибі, любий! Так / Було і треба! Ох, та, видно, ти / Не дуже то любив мене, не трафив / Відразу в серце»* [9, 24, 341]. Ми знову бачимо короткий, концентрований сюжет, який приводить нас до основного задуму твору, ідеї. Ця ідея полягає у тому, наскільки складно розгадати таємницю душі сильної жінки, яка не за фізичною, а за внутрішньою (що є набагато глибшим) силою стоїть значно вище будь-якого чоловіка.

Про те, що твір І. Франка «Кам'яна душа» є не драматичною поемою, а саме драматичним етюдом, свідчить лист Лесі Українки до автора: *«...при Ваших віршах я згадала собі, як давно колись, ще в Колодяжному, Ви розповідали мені план одної драми, що здався мені надзвичайно цікавим і оригінальним, потім елементи з нього я пізнала в “Кам'яній душі” і щиро признаюсь Вам, що від плану я більшого сподівалась»* [8, XII, 13]. Отже, це свідчить про те, що І. Франко планував масштабніший твір, але з різних причин змушений був досить схематично втілити свій план у життя. Схематичність, як відомо, важлива риса драматичного етюда.

Драма на одну дію І. Франка «Будка ч. 27» (1902) – це теж яскравий приклад стислого, але концентрованого розвитку дії (сюжету) і виведення на перший план головної проблеми лише наприкінці твору. Власне кажучи, кульмінація і розв'язка тут складають практично одне ціле, адже кульмінацією є поява жebraчки Ксені, яку, по суті, можна вважати головною героїнею, а розв'язкою – вбивство жebraчкою Прокопа Завади. Ці дві події стоять дуже близько за часом. Саме Ксеня розкриває головний і правдивий конфлікт твору, тому що не вона зрадила Заваду, а він зламав їй життя, за що вона має повне право його покарати: *«Сам бог з неба не вирве тебе з моїх рук!»* [9, 24, 377].

З огляду на те, як побудовані твори у І. Франка, можемо визначити особливість його драматичних етюдів: головний герой або з'являється не відразу («Будка ч. 27»), або ж автор спочатку маскує його, не показуючи всіх внутрішніх проблем («Кам'яна душа»). Разом із тим, ознаки драматичних етюдів О. Пушкіна цілком притаманні і Франковим творам, що вже свідчить про певну

традицію. Це не означає, що І. Франко неодмінно читав пушкінські «маленькі трагедії», це означає, що жанр драматичного етюда був зручним для втілення якоїсь ідеї чи проблеми за максимально короткий період. Проте це також не означає, що такі твори є меншшвартиєними, навпаки, їх цінність у лаконічності, стислості та афористичності думки.

На відміну від своїх попередників, Леся Українка уже ввела в літературний обіг саму жанрову дефініцію драматичного етюда. Серед її драматичних творів є лише один, що має «офіційне» жанрове визначення «драматичний етюд» – «Йоганна, жінка Хусова» (1909). Проте є низка творів, які заслуговують на аналіз і можливу заміну їх жанрових різновидів. Такі твори письменниці, як «Одержима» (1901), «Вавілонський полон» (1903), «На руїнах» (1904), «В катакомбах» (1905) і «На полі крові» (1909) викликають сумніви щодо адекватності їх жанрового визначення вже тільки з тієї причини, що авторка у листах часто вказує жанри, що не співпадають із першодруками або чистовими варіантами. Наприклад, в одному із листів до О. Кобилянської Леся Українка пише: «Хтось зачав один драматичний етюд писати (*«На руїнах»*. – Ю. Л.) (ще один, бо один (*«Вавілонський полон»*. – Ю. Л.) вже написаний) і, певне, не дасть собі ради, поки не скінчить...» [8, XII, 54]. Трохи раніше поетеса писала до І. Франка і говорила про «Вавілонський полон» так: «Свою “поему” я вже скінчила, вийшла то, властиве, не поема, а лірико-драматична сцена а la “Одержима”, навіть в них обох є дещо спільне» [8, XII, 19]. Драматичний твір «В катакомбах» взагалі не має жанрової дефініції, але в листі до А. Кримського Леся Українка висловила про нього так: «Написала я недавно одну *невелику* (виділ. наше. – Ю. Л.) драматичну поему і хотіла б присвятити її Вам...» [8, XII, 150]. Все це є свідченням того, що і «Одержима», і «Вавілонський полон», і «На руїнах», і «В катакомбах» мають однаковий статус у сфері жанру, тобто їх сміливо можна називати драматичними етюдами. По-перше, обсяг у 20–30 сторінок не дає змоги віднести ці твори до великих. По-друге, кожен із них містить лише кілька персонажів (чотири–шість). По-третє, стислий, лаконічний сюжет, що розвивається у межах однієї сюжетної лінії, знову ж таки, не характерний для великих драматичних творів. Крім того, предметом роздумів, суперечок у цих творах стає лише одна проблема (власне, як і в О. Пушкіна та І. Франка): «Одержима» – проблема любові, «Вавілонський полон» – проблема національної вірності і зради, «На руїнах» – проблема національного відродження, «В катакомбах» – проблема рабства.

У пізнішому творі Лесі Українки «На полі крові» теж розглядається лише одна проблема – зради: «*Юда. Так само продають їх (людей. – Ю. Л.), як і все, / як гуси, як худобу : поторгують / і вдарять по руках. Ти ж думав як? / А потім з рук у руки віддають їх / тому, хто купить. От і все...*» [8, V, 154]. У листі до матері авторка теж визначає його як «невеликий драматичний етюд» [8, XII, 270], хоча ми знаємо, що під самим заголовком цього твору письменниця зазначила «драматична поема». Очевидно, що «На полі крові» драматичною поемою назвати важко. Тут, власне, і героїв всього двоє (хоча відомо, що перший варіант твору мав більше персонажів). Проте якщо заглибитися у суть розмови Юди і Прочанина, то виявиться, що Юда лише «сповідається» перед незнайомою людиною. Ганебність вчинку зрадника Христа настільки пригнічує героя, що він мимоволі «впливає душу» незнайомцеві. Тому Прочанин тут не відіграє значної ролі, адже якщо забрати його слова із тексту і оформити твір як суцільний монолог, то зміст практично не порушиться. Ідея зради захована у Юді, а Прочанин – всього лише інструмент, ключ, яким авторка змогла відкрити душу зрадника, так би мовити, вивернути її назовні з усією її непривабливістю. Знову ж таки, повертаючись до розвитку дії, бачимо, що вона дуже концентрована, а текст загалом дуже афористичний. Саме афористичність думки у драматичних етюдах Лесі Українки стала визначальною рисою змістового характеру. Роль афористичності у драматичному етюді можна порівняти хіба що із роллю художньої деталі у новелі.

Драматичний етюд «Йоганна, жінка Хусова» розкриває проблему віри, зокрема, християнської. Сюжет твору стисло ілюструє багату римську родину, в якій Йоганна як одна із перших християн є чужою. Їй незрозумілі і далекі звичаї її чоловіка, вона не надає ніякого значення матеріальним цінностям: «*Хусо, я навчилась / таку складати ціну всім багатствам, / як пороху, що в нас попід ногами*» [8, V, 176].

**Висновки і перспективи подальших досліджень.** З огляду на проведений аналіз окремих творів, можна виділити такі *формальні ознаки* драматичного етюда:

- стислий, концентрований сюжет;
- одна сюжетна лінія;
- невеликий обсяг твору;

- незначна кількість персонажів (від двох–трьох до п’яти–шести);
- напружені колізії, що часто призводять до трагічної розв’язки;

та *змістові ознаки*:

- в основі лежить одна проблема;
- гострі конфлікти, що також виражаються на рівні внутрішнього світу героя;
- головний герой вирізняється особливими рисами характеру, часто суперечливими;
- динамічність розвитку подій (фабули);
- яскрава афористичність в думках персонажів.

Усі ці риси дозволяють говорити про драматичний етюд як про самостійний, повноцінний жанр. Проте творами Лесі Українки розвиток цього жанру не закінчився. Чудові зразки драматичних етюдів знаходимо у: О. Олесея («Трагедія серця», «При світлі ватри», «Танець життя» та ін.), С. Васильченка («Зіля Королевич», «На перші гулі», «Куди вітер віє» тощо), М. Старицького («Зимовий вечір»), М. Кропивницького («Лихо не кожному лиху – іншому й талан», «По ревізії»), Д. Павличка («В найтяжчу мить»), що дає підстави для подальшого дослідження жанру та встановлення особливостей його розвитку.

Крім того, не менш важливим і цікавим є близький до етюда жанр – драматичного діалогу, що теж не мало представлений і у О. Пушкіна, і в І. Франка, Лесі Українки та ін. Важливо з’ясувати диференційні ознаки драматичного діалогу та етюда з метою чіткого їх розмежування.

#### *Список використаної літератури*

1. Дем’янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Л. Дем’янівська. – К. : Вища шк., 1984. – 159 с.
2. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Копистянська. – Л. : ПАІС, 2005. – 368 с.
3. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : ВЦ «Академія», 2007.
4. Мельничук Б. І. Драматична поема як жанр: літературно-критичний нарис / Б. І. Мельничук. – К. : Дніпро, 1981. – 142 с.
5. Пушкин А. С. Сочинения : в 3 т. / А. С. Пушкин. – М. : Худ. лит., 1986. – Т. 2. – 527 с.
6. Ткаченко А. Мистецтво слова: Вступ до літературознавства: підручник / Анатолій Ткаченко. – [2-ге вид., випр. і доповн.] – К. : ВПЦ «Київський університет», 2003. – 448 с.
7. Тодоров Ц. Походження жанрів / Ц. Тодоров ; [пер. з фр.] // Поняття літератури та інші есе. – К. : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. – С. 22–55.
8. Українка Леся. Зібрання творів у дванадцяти томах / Леся Українка. – К. : Наук. думка, 1975–1979.
9. Франко І. Зібрання творів. У 5 т. / Іван Франко. – К. : Наук. думка, 1976–1986.
10. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 259 с.
11. Чернец Л. В. Литературные жанры / Л. В. Чернец / Проблемы типологии и поэтики. – М. : Изд-во МГУ, 1982. – 192 с.

Статтю подано до редколегії  
29.08.2012 р.