

КИЇВСЬКИЙ УНІВЕРСИТЕТ ІМЕНІ БОРИСА ГРІНЧЕНКА

ТЕТЯНА ВІРЧЕНКО

СУЧАСНА УКРАЇНСЬКА
ДРАМАТУРГІЯ
ГАЛЕРЕЯ ПОРТРЕТІВ

КРИВИЙ РІГ
ВИДАВЕЦЬ РОМАН КОЗЛОВ
2018

УДК 82-2'06:9-05
В52

Рецензенти:

- О. С. Чирков**, доктор філологічних наук, професор, Житомирський державний педагогічний університет імені Івана Франка
С. І. Хороб, доктор філологічних наук, професор, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника

Рекомендовано до друку Вченою радою Київського університету імені Бориса Грінченка 26 квітня 2018 року.

Вірченко Т.

В52 Сучасна українська драматургія. Галерея портретів : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. — Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2018. — 180 с.

ISBN 978-617-7643-15-8

У монографії відображені творчі портрети сучасних українських драматургів: Ярослава Стельмаха, Володимира Канівця, Олени Клименко, Оксани Танюк, Валерія Герасимчука, Григорія Штоня. Основною метою розвідки стало включення доробку письменників у літературний процес 1990–2000-х років. Базовим матеріалом стали тексти п'єс, залучені також інтерв'ю, літературно-критичні праці тощо. Інтерпретацію здійснено цілісно: від титульного комплексу до ідейного наповнення.

Книга буде цікава літературознавцям, дослідникам драматургії та всім зацікавленим сучасним літературним процесом.

УДК 82-2'06:9-05

ISBN 978-617-7643-15-8

© Вірченко Т. І., 2018.

ЗМІСТ

ВІД АВТОРКИ	5
ХУДОЖНІЙ СВІТ ДРАМАТУРГІЇ ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА.....	9
ТРАДИЦІЇ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ У КОМЕДІЯХ ВОЛОДИМИРА КАНІВЦЯ	45
СИМВОЛІЧНА ДРАМА ОЛЕНИ КЛИМЕНКО	63
ДРАМАТУРГІЯ ОКСАНИ ТАНЮК: ГАРМОНІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ЗМІСТУ ТА ЕПІЧНОЇ ФОРМИ	90
СЦЕНІЧНІСТЬ І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ П'ЄС ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА.....	105
ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ДРАМА ГРИГОРІЯ ШТОНЯ	135
ВИСНОВКИ	169
БІБЛІОГРАФІЯ.....	173

ВІД АВТОРКИ

Так, це література моральна. То й що? Саме в наш час загального падіння моралі, нівечення вікових засад суспільства така й потрібна.

Ярослав Стельмах

Задум цієї книжки виник під час плідних, конструктивних дискусій з колегами-філологами із Львівського національного університету імені Івана Франка. Маючи намір зібрати якомога більше дієвих аргументів на користь існування якісної сучасної української драматургії, я прагнула показати розмаїття персоналій і регіонів, які вона репрезентує. Водночасдесь без уваги залишилися постаті, драматургічний доробок яких заслуговує на цілісний аналіз. Саме тому наразі зупиняю увагу на Ярославі Стельмахові, Володимирі Канівцеві, Олені Клименко, Оксані Танюк, Валерію Герасимчукові, Григорію Штоневі. Звичайно, це далеко не всі творці п'єс, які заслуговують на комплексне про/перечитання¹. Критеріями відбору драматургів були художня якість п'єс, відкритість до

¹ Ярослав Верещак і Неда Неждана — яскраві автори, які невтомно працюють на драматургічній ниві, але їхній доробок проаналізовано в попередній книжці (Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг, 2012). Від змалювання літературного портрету Лідії Чупіс відмовилася через наявну ґрунтовну розвідку Олени Бондаревої (Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс // Чупіс Л. Танці гончарного кола. Київ, 2007. С. 176–228).

театрального втілення, наявність сценічних постановок, відсутність цілісного прочитання драматургічного доробку в контексті літературного процесу 1990–2000-х років¹.

Основним методом у дослідженні став «close reading». Саме він разом із текстологічними спостереженнями здатен відкрити перспективи для глибокого прочитання тексту літературних творів як цілісних і художньо-неповторних довершених мистецьких зразків. Звісно, не обійтися й без посилань на теоретичні праці, наприклад щодо символічної, інтелектуальної, епічної драми тощо. Принагідно зверталася до інтерв'ю з письменниками як надійного джерела вияснення авторських задумів, світоглядів. Під час роботи над твором зосереджувалася на його складових: титульному комплексі, авторському жанровому визначенні, представленні дійових осіб, часі твору, ремарках, образному світі, поетиці, конфлікті, тематиці, ідейному змісті.

Уже давно мудрими і досвідченими літературознавцями визнано: студіювати сучасний процес — справа складна і невдячна, але знайомство з його зразками, відчуття причетності до нього змушують повертатися до художньої літератури сьогодення. Досліднику сучасної драматургії весь час доводиться замислюватися над межами сучасності, стежити за з'явою нових п'єс (не забуваючи про оприлюднення в мережі та самвидав), щоб не пропустити дійсно високохудожніх, будучи при

¹Оскільки обрано жанр «літературного портрета», то переважила ознака незначної дослідженості в літературознавстві. Через це за межами видання опинились літературні портрети Володимира Діброви, Олександра Ірванця.

цьому уважним до контексту, який часто просто не входить до об'єкта студії.

За останні п'ять років у вивченні та виданні сучасних п'єс стан справ помітно змінюється на краще. Побачили світ кілька потужних антологій: «13 сучасних українських п'єс», «Таїна буття. Біографічна драма», «Майдан. До і після. Антологія актуальної драми», «Голос тихої безодні та інші голоси. Антологія сучасної української монодрами», «Мотанка. Антологія української жіночої драматургії», «Драмовичок. Антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків». Наука поповнилася кількома цікавими дослідженнями: «Поетика художнього парадоксу (на матеріалі драматургії II половини XX століття)» Ірини Зорницької, «Рецепція традиційних образів і сюжетів в українській драматургії кінця XX — початку XXI століть» Марії Гуцол, «Психологізм української драматургії XXI століття» Наталії Веселовської, «Сучасна монодрама як культурно-історичний феномен: генеза, поетика, рецепція» Жанни Бортник, «Структуротвірна роль міфу в сучасній українській драмі» Надії Мірошниченко, «Текстові стратегії української драматургії 1980–2010-х років» Олени Цокол, «Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років)» Анжеліки Скляр. Євген Васильєв у монографії «Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації» окреслив динамічні жанротворчі процеси. Помітними є результати діяльності двох наукових шкіл із вивчення сучасної української драматургії — професорок Олени Бондаревої та Оксани Когут, а також

теоретичні здобутки житомирської наукової школи професора Олександра Чиркова, що викристалізуються на матеріалі сучасної української та зарубіжної драматургії.

Є й перемоги на театральній ниві. П'єса Олега Миколайчука «Театр Скарбека» здобула II місце на конкурсі української комедії «Золоті оплески» в Чернівцях, п'єса Неди Нежданої «Угода з ангелом, або Пророкування минулого» поставлена у Відкритому Буковинському театрі, студії Київського театру сучасної драми і комедії, містерія «Maidan Inferno, або Потоїбіч пекла» — на сцені в Ліоні (театр Колапс, фестиваль Етранж Етранжи), є й інші вистави. Сучасну п'єсу переважно ставлять або закордонні, або вітчизняні молоді експериментальні театри та, звісно, Державний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Це підказує, що все ж таки слід шукати шляхів популяризації сучасної драматургії не лише серед осіб зацікавлених. Особливо з огляду на те, що читання п'єс засвідчує: найкращі драматургічні зразки мають багатий візуальний потенціал, який досягається завдяки інтермедіальним вкрапленням, жодна з п'єс за мотивами не є копією оригіналу. Це суттєво ідейно переосмислені твори з посиленими драматичними засобами. Письменицькі установки мають подібність: вони прагнуть примусити читача думати, шукати відповіді на вічні питання, зокрема про призначення митця й мистецтва, про сенс життя. Сподіваюсь, що пропоную один із таких шляхів.

Дорогий читачу, раджу побути сам на сам з автором і його творами, аби риска за рискою відтворити живий, неповторний портрет мистецької індивідуальності.

ХУДОЖНІЙ СВІТ ДРАМАТУРГІІ

ЯРОСЛАВА СТЕЛЬМАХА

Будь-яка розмова про Ярослава Стельмаха розпочинається слухним твердженням, що йтиметься про найталановитішого й найцікавішого драматурга, і це не викликає жодних сумнівів. В інтерв'ю зі С. Хоробом «Закони драми — закони нашого життя» знаходимо очевидне пояснення такій оцінці — відповідальне ставлення до слова, виховане прикладом батька («У “Синьому автомобілі”, до речі, є епізод з моїм дитячим спогадом. Уночі прокидаюся й бачу світло зеленої лампи і батька, що схилився над письмовим столом. Це мій справжній спогад. Тато з великою відповідальністю добирав до створених образів і сюжетів художнє слово. Тому мова його романів така барвиста, почасти й вишукано українська»¹) та першим читачем й поціновувачем Леонідом Зоріним: «Він ознайомився з ним (рукописом — *Т. В.*), сказав, що п'єса йому сподобалася і повернув рукопис. А наступного ранку, завітавши до мене, він, нічого не кажучи, попрямував до столу і щось виправив у рукописі. Направду, мене вразило, з якою відповідальністю він поставився до слова, вочевидь, шукаючи до нього

¹ Хороб С. І. Закони драми — закони нашого життя (Ярослав Стельмах) // Збережені міти (Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії). С. 161.

відповідний синонім, якийсь еквівалент, що виправдало б його існування в структурі тексту»¹.

П'єси Я. Стельмаха пронизані, за словами О. Сакви², «духовною віссю», а сам драматург працював заради мистецтва, — усе це викликає й рефлексії щодо детермінантного зв'язку духовності драматургії й театру. Аксіоматичним є висновок А. Козлова, народжений у процесі тривалого спостереження: «Нині (як і в усі віки) спрацьовує одна і та ж вічна закономірність: чим індивідуальніші й суб'єктивніші та тимчасовіші уявлення творців драматургії й театралізованої вистави про добро і зло, тим примітивніший і тимчасовіший їхній театр, тим далі він від високої духовності та від завжди хвилюючої антидуховності, тим він ближче до сірої бездуховності. І, навпаки, чим стійкіші й переконливіші поняття творців цього виду мистецтва про добро та зло і чим об'єктивніше та помітніше спрямування всього того на загальнолюдські ідеали та антиідеали, на добро і зло взагалі, тим довговічніший і цінніший, популярніший і впливовіший театр»³.

Я. Стельмаху вдалось «освоїти сам процес творення уявлень і понять про добро і зло у свідомості зображуваних ним людей»⁴. Це беззаперечно підтверджують промовисті факти: першопрочитання драми «Синій

¹ Там само. С. 160.

² Саква О. Тема. Тези про драматурга Я. Стельмаха // *Культура і життя*. 1989. 12 березня. С. 8.

³ Козлов А. Духовність драматургії й театру // *Література. Фольклор. Проблеми поетики*. 2006. Вип. 25. Ч. 1. С. 47.

⁴ Там само. С. 46.

автомобіль» «здійснив академічний Молодий театр у Києві, потім п'єса пішла за рубежем і мала великий успіх у Росії, Болгарії, Чехії»¹; у перші роки незалежності відбулось «мистецьке утвердження як драматурга Я. Стельмаха. <...> “Провінціалки”, в яких йшлося про взаємини матері й дочки, першим поставив Київський театр драми і комедії на лівому березі Дніпра (режисер — Е. Митницький), а згодом ще 14 театрів України. Нині в репертуарі майже усіх театрів України є п'єси Я. Стельмаха (найчастіше “Синій автомобіль”, “Крихітка Цахес”, “Десант”)»².

Л. Бондар довела, що драматургія «нової хвилі», представником якої є Я. Стельмах, замовчувалась. Тому-то при доволі прискіпливому пошуку наукових джерел можна знайти тільки автореферат дисертації, передмову директора Інституту літератури ім. Т. Г. Шевченка до видання п'єс Я. Стельмаха, ще кілька принагідних статей і, звичайно, сайт Фонду Михайла і Ярослава Стельмахів, організатори якого займаються популяризацією спадку драматурга.

Аналіз драматургії вимагає особливої уваги до конфлікту, мови дійових осіб, естетичного пафосу і жанру твору, тож не дивно, що літературознавці саме на цих аспектах зупиняли свою увагу. Так, М. Жулинський у п'єсах драматурга на шкільну тематику домінантним визначив «конфлікт поколінь», бо «кожне нове покоління проблему взаємостосунків між батьками і дітьми

¹ *Стельмах Я.* Не заради себе // Київ. 1986. № 5. С. 153.

² Там само. С. 157.

переживає інакше. Адже цей вічний, але змінний повсякчасно світ, ніколи не залишається сам собою»¹. Проте для науковця важливі не конфліктанти, а моральний вибір, який породжує їхній внутрішній конфлікт, що визріває повільно, «в процесі словесного “пересікання” характерів». Саме цим п’єси притягували досвідчених режисерів².

Про свій прихід у драматургію Я. Стельмах розповів у інтерв’ю «Батько залишається для мене взірцем на все життя!»: «Дитячі книжки я видавав у “Веселці”, <...> і раптом я відчув якесь небажання видавництва працювати зі мною. Що робити? Згадав, що деякі письменники звертали увагу на те, що в моїх прозових творах непогані діалоги. Й вирішив написати п’єсу. Взяв повістину, яку відхилило це видавництво, і зробив з неї п’єсу. Її поставив один театр. Звісно вона була недосконала, “сира”, та поступово я почав опановувати цей жанр, написав ще кілька драматичних творів, і всі інші жанри відійшли від мене на другий план»³.

Зазвичай літературознавці багато списів ламають, доки дійдуть згоди щодо періодизації доробку того чи того письменника, а серйозне наукове дослідження не мислиться без цих висновків. Сам Я. Стельмах пропонує вирішення цієї проблеми: «Знаєте, у мене були три періоди в драматургії: найгірший — коли писав п’єси

¹ Жулинський М. Спрага гармонії, або Примарний вогник на виднокраї // Стельмах Я. Кохання у стилі бароко: п’єси. Київ, 2009. С. 7.

² Там само. С. 8.

³ Стельмах Я. «Батько залишається для мене взірцем на все життя!» // Літературна Україна. 1999. 2 грудня. С. 7.

для дітей. <...> Другий — починаючи з “Драми в учительській”, яку згодом поставили у багатьох театрах. <...> І третій період — “Провінціалки”. А опісля була тривала пауза, час, аби відчути себе в новій п’єсі “Синій автомобіль” розкутіше, вільніше, десь ішла робота в душі»¹.

Сприйняття твору реципієнтом починається з назви — вони ж у драматургії Я. Стельмаха вирізняються простотою і лаконічністю. Наприклад, заголовок «Драма в учительській» вдало передає локацію основного конфлікту, а «Провінціалки» — указує на учасників подій. Назва «Крихітка Цахес» цілком передбачувана, адже п’єса написана за мотивами повісті Е. Т. А. Гофмана «Крихітка Цахес, прозваний Цинобером». І Гофман, і Я. Стельмах у назву поклали ім’я головного персонажа, яке з німецької перекладається як «нісенітниця, дурниця, пусті розмови».

Попри це назви п’єс позбавлені однозначності й часто парадоксальні або загадкові для читача — викликають міркування про те, як може в кімнаті, де збираються мудрі — такими вони мають бути апріорі — учителі, розгортатися драма (Чи це вказівка, що драма розгортається між самими учителями?), або кого автор ховає за найменням «Синичка». Може, це жінка, надзвичайна господиня, берегиня сімейного вогнища? Багато домислів викликає і п’єса «Гра на клавесині»,

¹ Стельмах Я. «У драматургію я прийшов не одразу» // Український театр. 1991. № 5. С. 5.

і тільки остання ремарка вносить ясність: «Погляд її спиняється на магнітофоні, і Тоня натискає клавішу. Поступово, наростаючи, звучить музика. Це клавесин»¹. Цей старовинний інструмент має чіткий звук із ясным тоном, що наділений ритмічністю і поєднується з іншими звуками. Думаю, голос цього інструмента передає характер, життєві установки жінки, морально-етичні риси якої постають з різних, далеко неоднозначних інохарактеристик.

Укладач «Літературознавчої енциклопедії» стверджує, що для бароко характерне взаємоперетинання протилежностей; «окреслення плинності, мінливості та позірності багатогранного довкілля; перехід одного явища в інше, у свою протилежність»². Тож у п'єсі «Кохання у стилі бароко» на читача чекає знайомство з мінливою пристрастю, яка, можливо, переросте у справжнє почуття. Розумінню твору сприятиме й авторське зізнання: «Задум п'єси нав'яний жартом І. Карпенка-Карого “Паливода XVIII століття”».

Синій автомобіль в уяві читачів може викликати найрізноманітніші асоціації вже хоч би тому, що досі цей засіб пересування є символом статусним. Синій — колір ясності, стійкості, зосередженості, поступового вдосконалення. Тож якщо в п'єсі йтиметься про власника синього автомобіля, то очікуймо, що він прагнутиме отримати саме такий душевний стан. Для драматурга

¹ *Стельмах Я.* Гра на клавесині // Кохання у стилі бароко. С. 149.

² Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. Ковалів. Київ, 2007. С. 116.

важливий оцей процес удосконалення, дорослішання, що, думаю, підкреслюється розмовою саме про автомобіль, а не про іграшкову машинку.

Образ синього автомобіля з'являється на початку («Були ж колись золоті часи! Ні турбот тобі, ані клопоту, повзаєш собі без паспорта і возиш по підлозі синій автомобіль — був у мене такий, з коліщатками»¹) та у фіналі п'єси: «Чи ж передати це відчуття, цей захват, це щастя! Синій автомобіль! Він дзижчить і мчить по колу, смішно наштовхується на ніжки стільців, вганяється носом у диван, і тоді батько чи бабуся нахилиються і поправляють його, і він знову їде своєю, призначеною лише йому, безкінечною дорогою»². Так формується циклічна замкненість дитинства і зрілості, яка завжди повернута спогадами до дитинства, що допомагає переосмислити пройдений шлях.

До кожного твору Я. Стельмах подає жанрове визначення, яке є традиційним і не тяжіє до постмодерних витівок — «п'єса на дві дії», «комедія на дві дії», «трагікомедія», «драма на дві частини». Помітно, що для підкреслення епічності твору автор інколи вдається до заміни дії на частину. Схильний Я. Стельмах і до уточнення естетичного пафосу.

Представлення дійових осіб Я. Стельмах здійснює двома способами: указівкою не лише на ім'я та по батькові, а й на статус, посаду, як-от учителі, директор, учні («Драма в учительській», «Привіт, Синичко!», «Крихітка

¹ *Стельмах Я.* Синій автомобіль... С. 305.

² Там само. С. 333.

Цахес», «Кохання у стилі бароко»); або ж зазначенням тільки імен («Гра на клавесині», «Провінціалки», «Синій автомобіль»).

Усі події п'єс Я. Стельмаха відбуваються в наш час, за винятком написаних за мотивами творів інших авторів. Так, у «Крихітці Цахесі» автор зауважує: «Дія відбувається у бозна-які часи в Німеччині»¹. А щоб установити час подій п'єси «Кохання у стилі бароко», варто відкрити п'єсу І. Карпенка-Карого, де драматург указав: «Діється на Волині, XVIII століття»².

Говорити про форму видається найдоцільнішим на матеріалі п'єси «Крихітка Цахес», адже відбулась видова трансформація — з прози в драматургію, при цьому залишились спільними тематика, проблематика, ідейний зміст. Я. Стельмах обирає найважливішу сюжетну лінію, відсікаючи додаткові надмірні епічні деталізації (наприклад, розділ 1 — історію народження Цахеса, першого знайомства феї з потворою, розповідь про те, як фея Рожабельверде потрапила до притулку для благородних дівчат; увесь розділ другий тощо). Десять розділів твору Гофмана Я. Стельмах перетворює на п'єсу з двох дій, композиційно поділену дуже вдало: у першій подано зав'язку і розвиток подій основного конфлікту, а в другій — його кульмінацію і розв'язку. Зав'язка двох творів очікувано не збігається: у Гофмана — це народження Цахеса, у Я. Стельмаха — захоплення

¹ *Стельмах Я.* Крихітка Цахес... С. 200.

² *Карпенко-Карий І.* Твори в трьох томах. Т. 2. Київ, 1985. С. 5.

присутніх малюком. І водночас спостерігається певна симетричність змалювання подій: четвертий розділ повісті завершується тими ж подіями, що й перша дія п'єси, — появою надії зруйнувати злі чари. Драматург інколи вдається до часових перенесень подій (скажімо, зустріч Феї й Цахеса, коли перша ще сподівається на те, що хлопчик зможе завжди бути розумним, відбувається в шостому розділі, у Я. Стельмаха цей епізод у першій дії). Але це не руйнує його логіки викладу, а навпаки, увиразнює кульмінацію, яка звучить у дії другій. Її суть — усвідомлення Феєю помилковості й марності своїх сподівань: «Бідний Цахес! <...> Можливо, я помилилась. Я все ждала, що внутрішній голос скаже тобі: “Ти не той, за кого тебе вважають, тож намагайся зрівнятися з людиною, на чіїх крилах ти, безкрила каліко, підносишся”»¹.

Твір Гофмана виявився придатним для перетворення в п'єсу, оскільки сповнений діалогів, з якими і працював Я. Стельмах, відсікаючи зайві уточнення. Так, коли професор Мош Терпін питає Бальтазарової думки щодо свого протеза, то в текст п'єси не входять професорові міркування («В нього багато чого за душею, і коли я пильно гляну на нього, то відчуваю, що він не простий собі юнак. Пастор, що його виховав і мені рекомендував, висловився про його походження дуже загадково»²), а залишається лише інохарактеристика Цахеса.

¹ *Стельмах Я.* Крихітка Цахес... С. 226.

² *Гофман Е.* Малюк Цахес. Харків, 2003. С. 29.

Інколи Я. Стельмах не обходиться без епічних елементів, які дають сюжету триматися цілості — їх ми зустрічаємо в авторських поясненнях, як-от в епізоді виривання Бальтазаром чарівних Цахесових волосин¹.

П'єса «Крихітка Цахес», як і решта в Я. Стельмаха, сповнена ремарок — указівок на емоції, міміку, жести, інтонації, рух тіла, дії, що супроводжують репліки дійових осіб. Це дуже важливо для якісної сценічної драматургії, адже репліка має нести тільки змістове наповнення, а формальне втілення повинне народжуватися в режисерській та читацькій уяві завдяки ремаркам. Крім того, драматург успішно грає звуком і світлом. Наприклад, в авторському поясненні до першої дії зрозуміло, що освітлена не вся сцена, а прожектор висвітлює тільки «притовчену життям зігнену жінку в темній одежині»². Сцена буде виразно поділена на дві світлові частини, щоб розмежувати два світи, які існують одночасно: «Ми ще бачитимемо її постать, як з-поза легкої і напівпрозорої другої завіси хутенько вийде, мало не вибіжить, юна Кандіда і, сміючись трохи лукаво, подасть голос»³. Цим досягається сценічний ефект, адже глядач одночасно сприймає контраст кольорів, віку персонажів і їхніх настроїв.

Контраст звуку і світла майже весь час супроводжуватиме глядача: під голосне іржання і спалах світла, яке моментально змінюється на темряву, відбувається

¹ *Стельмах Я.* Крихітка Цахес... С. 228.

² Там само. С. 201.

³ Там само.

зустріч Цинобера і Бальтазара в першій дії; завмирає все навкруги, коли в півтемряві з'являється осяяна Фея; грає драматург й на одночасному поєднанні світла й руху: «Послужливе світло вихоплює з темені зібрання восково-застиглих постатей. <...> Кожна з них набуває здатності рухатись, тільки-но починає говорити»¹.

Для того, щоб реальніше представити силу митців, Я. Стельмаху доводиться вносити й деякі уточнення. Так, наприклад, «найважчий концерт Віотті», який грав незрівнянний Сбіока, — двадцять третій, причому не весь, а пасажі останніх тактів; Бальтазар виступав не зі своїми віршами, а з поезією Ф. Шіллера «До Лаури», наведеною в тексті п'єси скорочено в перекладі М. Лукаша.

Отже, ідеї Гофмана про світ митців, який здатен протистояти світу філістерів, успішно живуть у новій самодостатній драматургічній формі, запропонованій Я. Стельмахом.

В образній системі п'єс Я. Стельмаха дуже легко виявляються наскрізні образи — учителів, підлітків, матерів, — цілісне уявлення про яких можливе за умови аналізу більшості творів; образ же письменника А. багатогранно представлений на сторінках однієї п'єси «Синій автомобіль», яка повноправно вважається вершиною майстерності драматурга і буде розглянута в межах цієї розвідки окремо.

¹ Там само. С. 221.

Змальовуючи учителів середньої школи, Я. Стельмах дуже спостережливий: розрізняє тих, хто уважний до кожного учнівського вчинку, і тих, чия учительська праця триває «від дзвінка до дзвінка». Яскравим представником перших є молода вчителька Наталія Анатоліївна («Драма в учительській»), що в школі працює тільки півроку, але цікавиться учнями як особистостями, а не тільки як учасниками навчального процесу. Друга група вчителів цікава драматургу не своїми характерами, а наслідками антипедагогічних прийомів. Аж надто впадає в читацьке око, що до Ігоря Засеки вчительки Ніна Семенівна та Інна Йосипівна звертаються на ім'я, а от до Валерія Литвина — лише на прізвище. Навіть директор школи Савелій Григорович, звертаючись до учня на ім'я, дуже швидко себе зупиняє: «Так, признайся, Вал... Литвин, і я не сподівався такого»¹. І це не випадковість, а системне ставлення до хлопця. Саме тому в його свідомості сформувалось, що Засека — «їхній», учительський. Це помічають й інші учні, скажімо, Слава: «Ігор одне та Ігор друге, Ігор туди та Ігор сюди. Ігор відмінник та Ігор спортсмен. І все Ігор. Ніби без нього світ западеться»².

Саме таке ставлення породжує відсутність діалогу «вчитель — учень», тож Інна Йосипівна вимушена визнати свою безпорадність: «І все ж бувають, на жаль, випадки, коли один учитель безсилий, коли всі його поривання натрапляють на камінну стіну, небажання

¹ *Стельмах Я.* Драма в учительській... С. 25.

² Там само. С. 47.

зрозуміти, піти назустріч. Боляче, але є такі учні»¹. Учителька і не прагне з'ясувати мотивів поведінки дев'ятикласника, уважаючи, що і так все зрозуміло — її репліки безапеляційні: «Які мотиви! Які в нього можуть бути мотиви?! Неповага до особистості людини, до колективу, в котрому ростеш. До класного керівника. Плюс жахлива розбещеність. От вам і всі мотиви, і що найобразливіше — такий хороший клас. Спокійний, ніяких інцидентів»². Для вчительки зовнішній спокій значно важливіший, ніж розв'язання прихованих конфліктів — саме тому вона використовує тиск при спілкуванні з учнями і не цікавиться їхніми особистими поглядами: «То от непогано було б, якби хто-небудь із вас виступив. Від класу. Із засудженням цього огидного вчинку, котрий усіх нас приголомшив. Га? <...> За кілька хвилин я вийду й покличу тебе. Щоб, знаєш, по-комсомольському. Від колективу. Мовляв, не потрібні нам такі»³.

Переконання вчительки та їх реалізація суперечливі. Інна Йосипівна прагне, щоб її учні «були людьми», а для цього треба бути «всебічно розвиненим», цікавитись мистецтвом, спортом, на «відмінно» вчитися. При цьому педагог не веде мови про моральні установки в поведінці. На думку ж дев'ятикласників, щоб з'ясувати, чи гарна людина, треба поставити питання «Який він друг або, наприклад, чи любить він квіточки? Що він гарного зробив?»⁴

¹ Там само. С. 23.

² Там само. С. 26.

³ Там само. С. 42–43.

⁴ Там само. С. 54.

Я. Стельмах мудро узагальнив наслідки системи виховання Інни Йосипівни, показавши, як у дітей формується страх висловитись на захист однокласника і формується байдужість: «Дивлюсь — усі мовчать, ну, думаю, так і потрібно»¹. Але діти дуже тонко відчують, що вони потрібні вчителям, вожатим тільки тоді, як станеться лихо: «Коли щось погане скоїться, то вони всі тут як тут, а коли нормально, то їх і не затагнеш»²; що за дев'ять років їхнього спільного навчання не було створено умов для пізнання одне одного: «Крім імені і прізвища, нічого не знаємо»³; що перевага надається тим учням, чиї мама чи тато в батьківському комітеті, і тоді посередній учень раптом починає отримувати самі п'ятірки.

Не дивно, що драматург, зіштовхуючи в художньому конфлікті два типи вчителів, змалював і два типи шкільних директорів, які в сутності своїй є конфліктними. Перший уособлюється Савелієм Григоровичем з п'єси «Драма в учительській». Він прихильник демократичного стилю управління, тому в його керівництві відчутні певна м'якість («Хто хоче піти — будь ласка, товариші»⁴) і повна довіра до колег. Ці висновки підтверджуються тим, що директор свої репліки промовляє «м'яко», «заспокійливо». Але важливе інше — Савелій Григорович заради справедливості здатен подивитися на ситуацію під іншим кутом, стати на бік учня. Завдяки його

¹ Там само. С. 38.

² Там само. С. 39.

³ Там само. С. 46.

⁴ Там само. С. 22.

прагненню встановити істину конфліктна ситуація в школі наближається до розв'язання. Савелій Григорович промовляє Інні Йосипівні: «Він (Литвин — Т. В.) спрямував свій гнів на Засеку, але ж винні ви. І поки ще не зовсім пізно...»¹

Другий тип — Клавдія Миколаївна з п'єси «Привіт, Синичко!» Її образ постає в авторському поясненні: «Ділова жінка. Погляд твердий і спокійний, трохи владний, набутий багаторічною директорською практикою і діловими зустрічами. Тримається з гідністю, але досить просто. Дивиться у вічі співрозмовнику. Першою і без манірності подає руку»². Але за цією простотою поведінки криється найбільш негативна для вчителя риса — ставлення до спілкування з учнями як до виробничого процесу: «У нас теж своє виробництво. Свої цифри, звіти, доповідні. І з нас питають. Ще й як»³.

Клавдія Миколаївна, як і Інна Йосипівна («Драма в учительській»), уважає, що школа хороша тільки тоді, коли випускає відмінників та медалістів. Саме тому директор, урахувавши і навчання у восьмому класі, і поведінку, і допомогу батьків, аби врятувати престиж школи, пропонує батькам Сергія зробити з їхнього сина медаліста.

Отже, Я. Стельмах, аналізуючи умови формування характерів школярів, звертає увагу на шкільну атмосферу, яка визначається директорським стилем. Оскільки

¹ Там само. С. 62.

² *Стельмах Я.* Привіт, Синичко!... С. 72.

³ Там само. С. 73.

драматургу цікаві конфліктні ситуації, тож не дивно, що й директори керуються відмінними — ліберальним й авторитарним — стилями, які в чистому вигляді ідеальними для застосування бути не можуть. Важливо, що ліберал Савелій Григорович вчасно усвідомлює необхідність авторитарного втручання в стосунки вчителів і учнів, і це приводить до розв'язання конфлікту та корекції учнівських характерів.

Читач не подивований, що серед дійових осіб — учнів є аморальні відмінники (плід антипедагогічної системи) і «проблемні» діти. Яскравим представником перших є Ігор Засека («Драма в учительській») — активіст, відмінник, комсорг, проте не навчений поважати дівчат (залишив дівчину саму вночі біля вогнища чергувати замість себе). Для увиразнення характеру Ігоря Я. Стельмах уводить спогад, як той не захистив на зборах однокласника Севу, обмовленого у «збиванні грошей з перехожих». Драматург виразно змальовує формування підлості як провідної риси характеру в юнацькому віці: Ігор обіцяв однокласникам розібратися на зборах стосовно вчинку Севи, а замість того промовив угодні дорослим слова: «Це, <...> ганьба для класу. Сьогодні гроші, а завтра з ножичком піде...»¹ Духовну деградацію підлітка зображено й у п'єсі «Привіт, Синичко!» Сергій із хлопця з урівноваженою психікою, привітного у спілкуванні з друзями, поступово перетворюється на нервового, грубого юнака, що висловлюється короткими

¹ Стельмах Я. Драма в учительській... С. 37.

окличними реченнями. Так, у діалозі з Олею він безпричинно обурюється: «О! Правильно! Давай! Грубий! Зарозумілий! Що іще? Може, ти мені ще почнеш вичитувати?»¹ У розмові з другом «досить-таки жорстоко» іронізує: «Чим же це ти зайнятий? До іспитів готуєшся?»² Безжальність Сергія тим страшніша, адже друг страждає від усвідомлення, що його батько — алкоголік і не може допомогти в житті, тож хлопцю доводиться розраховувати тільки на власні сили.

«Проблемний» Валерій Литвин («Драма в учительській»), на думку «досвідченої» (двадцять чотири роки роботи в школі) Інни Йосипівни, має «складний і суперечливий <...> характер. Справді, хлопець він не дуже товариський, навіть потайний, але ці, можна сказати, нейтральні риси з успіхом заступає дещо показовіше. <...> Часом на уроках він стає нестримно балакучим, заважає товаришам, учителя не слухає, надмірно пожеввлений, кидає репліки. <...> Ще торік учитель фізкультури одібрав у нього в поході пляшку вина — теж цікава деталь. А на запитання: навіщо вона йому, із сміхом відповів, що купив батькові у подарунок. Брехня, звичайно. Курить. Потім — оце лазіння через вікно, коли був помічений Варварою Степанівною, і, нарешті, останній обурливий, та просто бандитський вчинок»³. Але за цією поведінкою криється чутливість до підлості, яка потім прокидається і в інших дітей. Тому не дивує оцінка

¹ *Стельмах Я.* Привіт, Синичко!... С. 87.

² Там само. С. 90.

³ *Стельмах Я.* Драма в учительській... С. 24.

директора школи, у якій Валерій Литвин постає добрим хлопцем.

Отже, викриття антипедагогічної системи здійснене і керівництвом школи («Драма в учительській»), і самими учнями. Мудра дівчина Оля («Привіт, Синичко!»), розплющуючи очі коханому хлопцеві: «Вони не сміють говорити про тебе і сміяться. Ставити тобі п'ятірки і думати про тебе щось підленьке. Чому вони розпоряджаються тобою? Вони вважають, що знайшли того, хто їм потрібен? Хто буде їх слухатись і не питатиме зайвого, а тільки посміхатиметься і вдячно киватиме. Але ж це не так! Ти ж не такий!»¹, — бачить руйнівну підлість такого діалогу «вчитель — учень».

П'єси Я. Стельмаха пронизує думка, що сенс життя матері — щастя дитини (наприклад, Лідія Андріївна з «Провінціалок» нагадує доньці: «Запам'ятай — твоя мама думає тільки про тебе. Тільки про тебе»²). І це не дивно, адже це її природне покликання. Не випадково А. Козлов, пропонуючи визначення поняття «ідеальна мати», зазначає: «Це та жінка, яка в цілому ідеальною людиною може й не бути, але у ставленні до дитини (від самого задуму зачати й народити немовля і до підсвідомих та свідомих стосунків з її вже дорослою дитиною) повністю і на всіх рівнях поведінки й співжиття повинні домінувати позитивні емоції, настрої, стани, почуття й переконання та позитивні начала, хоча й негативні не відкидаються зовсім — ідеальна мати своїми

¹ *Стельмах Я.* Привіт, Синичко!... С. 97.

² *Стельмах Я.* Провінціалки... С. 192.

вольовими зусиллями навіть негаціями може спрямувати (чи використати) їх на добро дитині»¹. Але драматург зміщує акцент і показує, як добротворчі материнські наміри виявляються для дітей справжнім златоренням. Мати Сергія («Привіт, Синичко!»), мати Олега («Гра на клавесині») та мати Тетяни («Провінціалки») — представниці різних соціальних груп, мають відмінні умови життя, а, відповідно, є й носіями різних рис характеру. Мати Олега забезпечена і весь вільний час проводить у домашніх клопотах («Туфлі в ремонт — я, одіж у хімчистку — я, щеплення собаці — я, від Олега хіба діжде-шся допомоги!»²), у телефонних розмовах з подругами та втручанні в синове життя. Мати Сергія своє життя спрямувала на збереження гармонії й добробуту в родині, але досягала цього переважно за рахунок чоловікових поступок власними моральними переконаннями. Мати ніколи не діяла свідомо, чим пояснюються жартівливе ставлення до лінощів сина, байдужість щодо його інтересів: «І взагалі, що я роблю, крім уроків, тобі не байдуже? Хіба тебе це турбує? Чим я живу, що мене цікавить. Аби п'ятірки приносив. То я й сьогодні приніс. Програму виконав. Ти задоволена?»³ Ще гірші умови життя матері Тетяни з периферійного містечка, яка працює провізором в аптеці і заробляє «сто тридцять карбованців плюс преміальні»⁴. Таке життя звелось радше

¹ Козлов А. Дух материнства в літературі: ідеали, парадокси та злочини // Література. Фольклор. Проблеми поетики. 2004. Вип. 18. Ч. 1. С. 52.

² Стельмах Я. Гра на клавесині... С. 125.

³ Там само. С. 88.

⁴ Стельмах Я. Провінціалки... С. 164.

до виживання, адже весь час необхідно «вторгувати», «щось придумати». Тому всі зусилля вона спрямувала на влаштування особистого життя доньки: прагне дати їй вищу освіту й успішно видати заміж. Це рішення дається жінці непросто. В авторському поясненні Я. Стельмах передає переживання жінки через міміку: «Лідія Андріївна здригнулась. Певний час вона так і сидить за столом. Ось якась думка, якийсь біль спотворили її обличчя — жінка мовби прийшла до тями, глянула на двері Тетянчиної кімнати і знову завмерла. Затим гукнула»¹.

Автор особливо не бере до уваги формування характерів Матерів — вони постають уже сформованими особистостями (крім хіба що матері Тетяни з «Провінціалок»), а зосереджується на наслідках їхнього прагнення бути в центрі життя дорослих дітей. Так, у Сергія («Привіт, Синичко!») породжується сумнів щодо власних життєвих орієнтирів і збереженого миру в сім'ї: «Але ж я відчуваю, що це не так. Я відчуваю, що це компроміс із самим собою, усім нам, і тобі, і мамі. Але ж нам не потрібні компроміси. Адже й так щось тріснуло в нашій родині»². Це підтверджують і задумлива розмова з батьком, і зітхання, а на мовному рівні — незакінчені речення («Я знаю... Але ж виходить...»³). Обурення сина рішенням батьків і материним ляпасом підкреслюється окличними реченнями і діями: Сергій

¹ Там само. С. 191.

² *Стельмах Я.* Привіт, Синичко!... С. 101.

³ Там само. С. 99.

вибігає з квартири, грюкаючи вхідними дверима. Усвідомлення, що його неправильно виховували, породило бажання знайти життєву істину у вині. Увесь біль від непоцінованої суспільством порядності хлопець виливає в прикінцевому монолозі: «Але цих геніїв не учать зовсім маленькій штучці. Їх не вчать порядності. У шкільній програмі немає. У вузівській теж. Я цікавився. То що ж робити? Обходитись без неї. Але! Я відкриваю маленький секрет. При цьому слід, навіть необхідно говорити, що ти порядна людина»¹.

Не змальовані зміни в характері під материним тиском і в Олега. Його рішення боротись за своє кохання було зведене нанівець («Стоїть пригнічено Олег. Опускає руки на плечі матері...»²) театральною промовою матері («Кричиш? Кричи, кричи. Чого від тебе іще діждешся. Може, ти мене й удариш? Вдар, вдар свою матір. За те, що вона тебе виростила, за те, що виховала, груддю годувала, на руках носила, ночей не спала, за те, що раділа зубкам твоїм першим, першим крокам. Ну! Чого ж ти? На! Души мене, души, або я сама вдавлюся. Зростила синочка на свою голову. О-леж-ку! Що ж ти матір свою без ножа-а?!») та її жестами («пригорнулась до нього, обняла»³). Драматург просто констатує голосом матері, що Олег поїхав з другом відпочивати. Частково це очікувано, бо в оцінці друзів Тетяни він постає непевною людиною.

¹ Там само. С. 108.

² *Стельмах Я.* Гра на клавесині... С. 146.

³ Там само.

Злам доньки Тетяни («Провінціалки») відбувається поступово у двох площинах: краху особистого життя, адже дівчина виходить заміж за немилого, негарного, немолодого чоловіка, люблячи іншого, та духовної деградації. Ця мить залишилась невловною і для самого автора: «Якось змінився Тетянин погляд. Став твердішим? Більш різким? Холоднішим? Загостренішим? Неможливо сказати однозначно, але, якось змінився»¹. Наступного ранку мати, «вколовшись її абсолютно байдужим і ледь гидливим поглядом, стовпіє»². Не дивлячись ні на кого, спокійно і твердо дівчина звертається не до матері, а до свого чоловіка: «Борю, скажи цій жінці, щоб вона негайно ж забиралася звідси»; «Борю, поясни цій жінці, що її присутність у цьому домі аж ніяк не бажана»³.

Я. Стельмах визнавав, що цій драмі «не вистачало розгорненості психологічної характеристики окремих дійових осіб. Надто ж стосується це образу Тані, зокрема її розриву з матір'ю. <...> він покликаний був ілюструвати фатальну неминучість краху надій Лідії Андріївни, котра вирішила розпорядитися дочкою як річчю»⁴.

Оцінка поведінки Матерів може бути різною і залежати від моральних установок реципієнтів. І якщо оцінка поведінки матері Сергія («Привіт, Синичко!») виявиться однозначною, бо в період загострення внутрішнього конфлікту сина її продовжують цікавити тільки

¹ Стельмах Я. Провінціалки... С. 194.

² Там само. С. 197.

³ Там само.

⁴ Хороб С. Закони драми закони нашого життя... С. 164.

результати його іспитів, то оцінити поведінку матері Олега складніше, і Я. Стельмах вдається до певних зауважень: «Передбачаючи певну спокусу показати Матір у дещо пародійному, комічному плані, автор хоче застерегти від такого трактування цього образу. І телефонні розмови Матері з подругою хай не звучать безглуздо, бо й події, що відбуваються у п'єсі, для Матері по-своєму драматичні»¹.

Чи очікувана підлість Тетяни по відношенню до матері («Провінціалки»)? З одного боку, ні, адже мотиви матеріної поведінки прозорі: «І нема кому нам допомогти, нема в кого на грудях поплакати, нема кого обійняти і нема кому вранці почистити щіткою піджака»². А з іншого боку (і це важливіше!), переконання Лідії Андріївни щодо правдивості й чесності як визначальних орієнтирів життя виявились нестабільними. І після розмов із цинічним Сергієм жінка вже по-іншому осмислює своє життя: «Хто може відповісти — чому, завіщо так безглуздо минулися мої роки? Хто в змозі повернути мені хоч от стілець? Так, і ця сукня на мені безглузда, і сьогодні мені дали зрозуміти, що я, виявляється, була дурепа. І вони праві. Але ж не можна так дурепою і звікувати. Хоч би наприкінці життя слід порозумнішати. І я відчуваю... Я катастрофічно розумнішаю. Га? Не помітно?»³

Конфлікт, в основу якого покладено моральний вибір, сам Я. Стельмах розцінив як типовий, пояснивши

¹ Стельмах Я. Гра на клавесині... С. 113.

² Стельмах Я. Провінціалки... С. 193.

³ Там само.

свої письменницькі установки на основі п'єси «Привіт, Синичко!»: «Головним для мене було показати цей досить типовий конфлікт, коли вихований на кращих зразках літератури юнак вперше стикається із реальним життям, бачить суперечності й складності навколишнього світу. Адже перший, хай навіть невеликий компроміс із власною совістю може позначитися на всьому майбутньому житті людини»¹.

Основний конфлікт педагогічних п'єс Я. Стельмаха зовнішній — конфлікт дорослих і дітей, причина якого — байдужість перших. Найкраще він утілений у репліці Сергія («Привіт, Синичко!»: «Десять років ви нічим не цікавились, десять років я був полишений сам на себе. Так, ви ходили на батьківські збори, ви слухали про мене всілякі хороші слова, у вас зберігається моя грамота за восьмий клас. Але що ви для цього зробили? Якби не було грамоти — теж добре. Якби я взагалі був двієчником — теж зійшло б. (*Заходить Тато, зупиняється, непомічений, у дверях.*) Тому що вам ніколи не було до мене діла. І я робив що хотів. І не ваша заслуга в тому, що я непогано вчився. Ви для цього і пальцем не ворухнули. Так, ти ходила в школу і чимось там допомагала Ніні Платонівні, а чийогось там родича тато влаштував до себе на роботу. До речі, про який такий пароплав говорив він по телефону із Клавдією Миколаівною?»²

¹ *Стельмах Я.* Привіт, Синичко!... С. 169.

² Там само. С. 88.

Не залишився поза увагою драматурга і внутрішній конфлікт підлітка. Найяскравіше він виявляється в характері Сергія («Привіт, Синичко!»). Авторіві для цього необхідно було спровокувати задуму Сергія, розказавши про неї в ремарці («Сергій задумливо ходить туди-сюди по кімнаті»¹). Внутрішній конфлікт переростає у відверту конфліктну розмову з батьком, що, своєю чергою, виявляє і внутрішній конфлікт останнього: «Тому що лише з роками починаєш по-справжньому розуміти, де ти схибив, де оступився, де совісті своїй рота затиснув. А вона живуча, совість. Вона вовтузиться. Борсається. Голос подає. Я, власне, і тоді розумів. Гадав — перемелеться. Не перемололось. І жорна витупились. Пізно. Зразу слід було по життю, мов по струночці, йти. Щоб ані кроку в бік»².

Якщо пригадати два типи материнства, змальовані в п'єсах Я. Стельмаха, то ненав'язливо вимальовується протистояння двох соціальних систем, яке в п'єсі «Провінціалки» набуло втілення в конфлікті Лідії Андріївни і Сергія.

Щоб підкреслити безперспективність працевлаштування Тетяни, драматург у мовлення Сергія вводить неологізми: «Чи ж мало романтичних професій — трубо-вкладальниця, цеглоформувальниця, скловидувальниця...»³ Усе його мовлення пронизане сарказмом: «Танюшо, як ти ставишся до того, щоб усе життя

¹ Там само. С. 97.

² Там само. С. 104.

³ *Стельмах Я. Провінціалки... С. 170.*

фрезерувати канавки? <...> На поршнях, наприклад. Навколо дзижчать верстати, ухають пресики так, що вушка закладає, свердельця повискують, а ти в спецівочці, засмальцьованій, у захисних окулярах ручечку круть-круть! Верть-верть! Чарівливий запах металевої стружки, силікоз у ранньому віці, але головне — ти усвідомлюєш свою причетність до трудових буднів країни»¹.

Але автор читача і глядача тримає в напрузі щодо моральних якостей Сергія, адже він виявляється жертвою системи, і теж здатний до співчуття (рятує життя Лідії Андріївни, хоча своїми розмовами, кепкуванням довів її до погіршення стану здоров'я), до сприйняття прекрасного (читає вірш Івана Буніна «Ту зорю, що гойдалась на темній воді»).

Основна макротема п'єс Я. Стельмаха — змалювання людини в ситуації морального вибору, що, своєю чергою, зумовлює головну проблему: якою — доброчинною чи злотворчою — має бути спрямованість життєдіяльності людини? Чи слід протистояти оточенню, яке керується бездуховністю? Якщо розглянути лише педагогічні п'єси, то макропроблема може формулюватися так: Чи має вчитель бути уважним до учня як особистості, а не об'єкта педагогічної системи?

Ідея педагогічних п'єс Я. Стельмаха полягає в глибокому авторському переконанні, що шкільних драм можна уникнути, коли вчитель, насамперед класний керівник, дасть змогу учням бути собою. Найкраще це втілене в монолозі молодої вчительки Наталії

¹ Там само.

Анатоліївни («Драма в учительській»): «Хороший, чудовий клас! Спокійний. Тихий. Непомітний. Зате зручно. Нема проблем. Ви, дітки, тільки ні про що не думайте — за вас думаю я. А вони? Де ж вони? Ким вони виростуть? Вони байдуже дивилися, як топлять їхнього товариша, але жоден не замислився: чому? За них усе вирішили. А що? Що клас із таким учнем був би вже не зразковим. І що? Допомогти? Навіщо? Краще виключити. Нехай він і далі відбирає гроші і вештається з компаніями, але вже в іншій школі. На здоров'я»¹.

На окрему увагу заслуговує п'єса «Кохання в стилі бароко» за мотивами «Паливоди XVIII століття» І. Карпенка-Карого. Звичайно, аналіз такого твору потребує пошуку паралелей, тож не порушуватиму літературознавчих традицій. Перше, що впадає в око, — драматурги в назви творів виносять різні акценти. Для І. Карпенка-Карого важливим було наголосити на основному учаснику зображених подій, а для Я. Стельмаха важливіші почуття, які народилися у фіналі твору. По-різному драматурги ставляться до жанрового визначення своїх творів: маємо еволюцію від жарту в 4 діях до комедії на дві дії. По-перше, жанрове визначення «жарт» не зовсім відповідає дійсності, адже він мусив би мати невеличкий розмір і несподівану комічну розв'язку (тут же змалювання зустрічі з нареченою видається трохи затягнутим у часі, а комічна розв'язка цілком очікуваною). І тільки те, що жарт «вживається для розваги,

¹ *Стельмах Я.* Драма в учительській. С. 61.

присоромлення, введення адресата в незручну для нього ситуацію»¹, цілком відповідає сюжетній лінії, адже граф, прагнучи розваги, сам опинився в несприятливому становищі перед, як виявилось, бажаною нареченою. Жанр же, запропонований Я. Стельмахом, цілком збігається зі змістовим наповненням і поставленими завданнями.

Я. Стельмах значно зменшує кількість дійових осіб: з 31 (не рахуючи дівчат, парубків, жидів, шляхти, музик, челяді, козачків, гайдуків) до 8. Це дає змогу концентрованіше подати їхні характери та змістити акцент зі змалювання побуту й оточення графа на його власну поведінку. Драматург змінює імена дійових осіб, їхні посади, додає означення для увиразнення їхніх постатей. Так, Оляна постає як «графова небажана наречена», Онисим — «тугомозкий графів псар»².

За І. Карпенком-Карим, у графа є маршалок Гавенда. Словник української мови за редакцією Б. Грінченка подає три значення цього слова: «1) Предводитель дворянства. 2) Староста въ свадебномъ обрядѣ. 3) Дворецкій»³. У Я. Стельмаха Степан — графовий «любленець і слуга»⁴. І. Карпенко-Карий схильний використовувати застарілу лексику, тому для нього Харко Ледачий — доїжджачий («старший псар, який навчав собак і розпоряджається ними на полюванні»⁵).

¹ Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 1... С. 368.

² *Стельмах Я.* Кохання в стилі бароко... С. 238.

³ Словарь української мови. У 4 т. Т. 2 / упор. Б. Грінченко. К., 1996. С. 407.

⁴ *Стельмах Я.* Кохання в стилі бароко... С. 238.

⁵ Словник української мови. В 11 т. Т. 2. Київ, 1971. С. 350.

Осучаснюючи мову, Я. Стельмах досягає стирання колориту місцевості й епохи (недарма драматург не зазначає часу і місця подій), що не тільки робить твір доступним для сучасного читача, а й уможлиблює інтерпретацію подій у ключі сьогодення.

Отже, зміна жанру, кількості дійових осіб, їх представлення і навіть зміна імен покращили п'єсу, бо тлумачення імені нареченої графа Ядвіги (І. Карпенко-Карий) дає змогу з'ясувати, що вона — «завойовниця, переможниця», а значить, очікувати її перемогу в конфлікті з графом. Ім'я ж Оляна (Уляна) радше відбиває риси її характеру — життєлюбність, оптимізм, відкритість, товариськість.

В обох драматургів початок п'єс схожий: для них важливо, щоб «Віват!» лунало до підняття завіси, оскільки це відразу занурює глядача/читача в атмосферу життя Графа. Крім цього Я. Стельмах уточнює, у якій ситуації глядач познайомиться з основними учасниками подій («передзвін келихів, водночас із розкатами грому <...> — розпинається завіса»¹).

Форма викладу в п'єсах різниться: «Паливоду...» написано прозою, а в «Коханні...» на фоні домінантного прозового мовлення зустрічаються ритмізовані вкраплення, якими досягається ефект комічності.

У першій дії драматурги подають зав'язку майбутнього конфлікту.

¹ *Стельмах Я.* Кохання в стилі бароко... С. 239.

I. Карпенко-Карий
«Паливода XVIII століття»

Граф. «Мені було вже років десять, коли родилася у дядька дочка — Ядвіга! Мій батько й дядько мій, — покійники тепер обоє, — зробили **завіщаніє**, і все як слід закон скрепив: щоб нас з Ядвігою звінчать — як мені тридцять, а їй двадцять років буде — і шлюбом цим **усі маєтності і добра всі**, які два брати посідали, зібрать до купи. Я ніколи не бачив Ядвіги, вона мене не бачила; коли ж довідався про таке знасилля над волею моєю, я навмисне зробився паливодою і почав банітувати, аби чутка про мої вчинки одвернула дядину і мою наречену від мене. Тим часом вони все знають і не тільки не одвертаються від мене, а ще дужче бажають бачити паливоду і волоцюгу, яким мене на всю Україну прославлено. Особливо наречена, яко романтичка, героєм мене лічить, дядина ж тієї думки, що я, женившись, покину все і, замість вовка, зроблюсь ягням. Тепера термін наближається, й вони зо всім своїм двором їдуть сюди. От об чім сьгодні одібрав я лист, і привезли його юристи дядини моєї»¹. «Коли не вмру — повинен шлюб я взять з Ядвігою, а ні — так все моє **добро** перейде їй»².

Я. Стельмах
«Кохання в стилі бароко»

Граф. «Були в мене, панове, батько, мати й дядько...»
«Мені було вже десять років, коли вона народилася в дядька. Оляна...»
«Мій дядько та батько мій, — склали **заповіт**, щоб нас із Оляною звінчати, коли вона здобуде освіту, і шлюбом цим **усе добро і всі маєтності**, що їх два брати посідали, зібрати до купи. Якщо ж я від шлюбу відмовлюся, то вся моя **власність** переходить до неї».
«Я бачив Оляну востанне десятилітнім дівчам. Ми з батьком приїхали тоді до мого дядька на гостини, і тоді ж складено умови нашого шлюбу. Скажу одразу — більш вередливого, галасливого, зухвалоного, невихованого, гидкого й невисидючого створіння я в житті не стрічав, дарма що вона тоді була майже дитям»³.

¹ *Карпенко-Карий І.* Твори в трьох томах. Т. 2... С. 12.

² Там само.

³ *Стельмах Я.* Кохання в стилі бароко... С. 248–249.

На перший погляд видається, що змістові й формальні зміни незначні, але уважне звернення до тексту дає змогу констатувати такі зміни: текст Я. Стельмаха значно кондесованіший, і всю історію ми дізнаємося з кількох відповідей Графа на питання товаришів — Куща і Шумицького. Використання діалогу замість монологу підкреслює сценічність, а репліки товаришів наголошують на масштабності негачій для Графа: «Відчуваю, що назриває трагедія», «Навіть саме ім'я не віщує чоловікам нічого доброго»¹. І. Карпенко-Карий увесь зміст вмістив в одну розлогу репліку, чим явно її зробив важчою. Зміни в лексиці не суттєві і в кожному разі виправдані, адже завдяки їй завжди передається колорит епохи.

Спостерігається і змістове переосмислення: для Графа І. Карпенка-Карого було обурливим насилля над його волею, і він, жодного разу не бачивши дівчини, вирішив стати волоцюгою й паливодою; Граф Я. Стельмаха злякався нестримної поведінки дівчини, яка, будучи дитиною, хотіла привернути до себе його увагу.

Епоха постановня твору накладає свій відбиток. Так, для доби І. Карпенка-Карого важливо було, щоб дівчина на час заміжжя досягла повноліття, для суспільства ХХ століття цього видається замало, і увага звертається на здобуття освіти.

Ті події, яким Я. Стельмах присвячує цілі картини, в І. Карпенка-Карого подаються кількома репліками.

¹ Там само. С. 248.

Думаю, що Я. Стельмах залишився вірним своєму підходу, і для нього показати процес характеротворення (еволюцію від гульця до поважного сім'янина) важливіше, ніж просто констатувати ці зміни. Драматург зосереджує увагу й на зміні в характері Оляни, яка дуже швидко образу («Ані на мить не залишуся в цьому в домі, де мене так зневажено»¹) змінює на рішуче бажання провчити графа завдяки порадам люблениці Ярисі. Дівчата досягають свого, бо Граф зізнається: «Я весь горю, од сорому палаю»². Щаслива ж розв'язка зумовлена вимогою жанру.

Отже, п'єса Я. Стельмаха сприймається як вдаліша, але, даючи таку оцінку, не варто забувати, що, по-перше, твори відділені цілим століттям, яке якісно змінило драматургію та критерії її оцінки; по-друге, висновувати про п'єсу І. Карпенка-Карого поза контекстом його творчості недоцільно. Варто хоча б пригадати твердження В. Івашкова: «Як відзначали дослідники драматургії І. Тобілевича, жарт в 4 діях “Паливода XVIII століття” <...> безпосередньо пов'язаний з “Бондарівною” своїми окремими персонажами (Потоцьким та євреєм Мордохаєм), а також тим, що саме в “Паливоді”, а не в “Бондарівні”, власне співають народну баладу про Бондарівну. Водночас, на відміну від “Бондарівни”, це уже не комедія, дія якої перенесена у відповідний до життя Миколи Потоцького час — XVIII століття. “Паливода XVIII століття” своїм сюжетом пов'язана

¹ Там само. С. 273.

² Там само. С. 286.

з викінченою 1884 р. драматичною переробкою “З Івана — пан, а з пана — Іван”, а також оповіданням П. Куліша “Циган (Уривок з казки)”»¹. По-третє, Я. Стельмаха було значно легше писати п’єсу за мотивами, адже він мав змогу вивчити недоліки твору-попередника.

Інтерпретація «Синього автомобіля» найчастіше зустрічається в літературознавчих розвідках, мабуть, тому що це вершина драматургічної майстерності Я. Стельмаха. Відповідно зупиню увагу на розкритті творчої лабораторії письменника А., що виявиться кодом до творчої манери Я. Стельмаха, і на тих аспектах, де особливо відчутне авторське зростання.

Драматург завжди уважний до режисерів, даючи поради щодо оформлення сцени, зовнішніх дій дійових осіб. Інколи — згадаймо фінал «Провінціалок» — зустрічаються вказівки щодо міміки дійових осіб, які яскраво відображають перебіг почуттів та емоцій. У «Синьому автомобілі» здатність передати внутрішній стан письменника зустрічаємо вже в авторському поясненні після представлення дійової особи: «Книжки. На стіні — великий портрет А. Олія. Під ним на секретері маленьке погруддя Толстого. Величезний письмовий стіл, захарашений словниками, книжками, рукописами. А. збуджено товчеться в кімнаті, часто зупиняється, жестикулює, часом завмирає в задумі, знов кидається

¹ Івашків В. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Нарис життя і творчості. Тернопіль, 2011. С. 91.

абикуди. Бува, наштовхується на стіл. На наших очах відбувається синтез думки»¹.

В усіх попередніх п'єсах драматург аналізував якийсь окремий епізод з життя персонажів, але нарешті читач міг спостерігати майже безперервний плін життя; і не важливо, що він побудований на основі спогадів, — головне, що це — цілісна лінія життя, а самоаналіз не позбавлений перспектив («Але... все ж таки... треба працювати. На чому я спинився?..»²).

Під час читання Стельмахової драматургії у свідомості реципієнта формується переконання, що основний ідейний зміст п'єс спрямований на одуховлення людства. І цей висновок підтверджується рефлексією письменника А.: «Та-ак, ну, тепер за роботу. Розширимо, зважимо. На сльозі, на сльозі, звичайно, але другим, третім планом. Так, щоб жінки не заливали сльозами сторінки, а бібліотекарі відмовлялися приймати книгу, просто щоб довго й сумовито зітхали, а чоловіки замислювалися над тим, чого не вміють берегти. Так, це література моральна. То й що? Саме в наш час загального падіння моралі, нівечення вікових засад суспільства така й потрібна»³.

Літературознавці — уже скільки існує ця наука — шукають межі між талантом і майстерністю: «Інша річ — могутність таланту, глибина проникнення, сила відтворення... Цього мені не позичати. Але те-ма, тема...

¹ *Стельмах Я.* Синій автомобіль... С. 304.

² Там само. С. 333.

³ Там само. С. 322.

Сюжет — так, це моє слабе місце. А от розробка характерів, психологізм — тут ми ще подивимося, чиє зверху»¹. І дійсно, Я. Стельмах, як і письменник А., неперевершений у змалюванні настроїв: «Тут я змалюю складну гаму почуттів, вирази облич, нервові посмикування повік, судомне зіпання ротом, тахікардію, дистонію — це зрозуміло»². Дійсно, не тема важлива для письменника, а її художнє осмислення, яке відчуватиметься через драматичні ситуації, колізії, підтексти.

Я. Стельмах порушує в п'єсах найактуальніші для суспільства проблеми, пов'язані з духовним розвитком, використовуючи для цього широкий арсенал інформативно-описових, аналітичних (іно-, самохарактеристика, внутрішнє мовлення), заперечувальних прийомів. Його дійові особи, особливо школярі, мають чіткі уявлення про добро і зло. Щойно у свідомості персонажа цей орієнтир втрачається, він одразу стає учасником конфлікту, який обов'язково розв'язується, чим стверджується перемога високодуховного начала. П'єси мають високу гедоністичну цінність, що підтверджується не лише приємністю читання й осмислення актуальних проблем, а й численними постановками, які засвідчують їх затребуваність.

Здійснений аналіз показує, що Я. Стельмахові притаманний особливий стиль. Остаточо це доводить осмислення п'єс, написаних за мотивами. Щоб досягнути

¹ Там само. С. 323.

² Там само. С. 321.

стельмахівський метод, обов'язково слід зіставляти твір з оригіналом, але якщо є потреба зрозуміти, наприклад, Гофманові ідеї, то варто переглянути виставу за Я. Стельмахом. Упевнена, що попереду ще дуже багато цікавих досліджень, присвячених драматургічному спадку Я. Стельмаха.

ТРАДИЦІЇ ТЕАТРУ КОРИФЕЇВ У КОМЕДІЯХ ВОЛОДИМИРА КАНІВЦЯ

Доробок Володимира Канівця більш ніж значний. Його перу належать понад 40 комедій, до того ж є й п'єси інших жанрів, але літературні критики переважно залишають ці твори без уваги. Причини можна шукати й у далекому політичному минулому, яке й досі заважає нашому суспільству повноцінно будувати незалежну демократичну країну. Але переконана, що задля створення об'єктивної історії української драматургії кінця ХХ — початку ХХІ століття потрібно вписати доробок В. Канівця у відповідний дискурс.

В. Гуменюк вважає, що кращі твори В. Канівця «здебільшого виходять за межі традиційного драматургічного побутописання, характерного, скажімо, для творчості Миколи Зарудного, й відзначаються своєрідною ненав'язливою публіцистичністю, сполученою з увагою до психологічного обґрунтування драматичної дії»¹. Текст п'єси «Мама збирається заміж» дає змогу літературознавцю зауважити схильність драматурга до змалювання «суворої правди життя» й окреслити ідею п'єси, яку складають «увага й повага до внутрішнього світу

¹ Гуменюк В. Про п'єсу Володимира Канівця «Мама збирається заміж» та її сценічне втілення // Культура народів Причорномор'я. 2009. № 164. С. 50.

людей, з якими спілкуємося щодня»¹. Ознакою цієї п'єси є й відсутність «поділу персонажів на позитивних і негативних. Сценічний твір підкреслює, що боротьба високого й ницого, людяності й байдужості так чи інакше проходить через кожного, і закликає бути чуйним, не черствіти душею»². Пропоную встановлювати, чи є ці риси ознакою драматургічного письма В. Канівця загалом, одночасно з пошуком традицій театру корифеїв у добробку драматурга.

Для змалювання життя українського села крізь призму соціально-економічних відносин драматургам слід було обирати центрального персонажа і навколо нього зосереджувати різноманітні сцени, що призвело, на думку В. Школи, до фрагментарної композиції. Інколи центральне місце посідала закохана пара. Оскільки стрижнем п'єси в такому разі є не художній конфлікт, а образний світ, то очікувано, що виразно протилежні сили відсутні, а домінуючим прийомом стає «gui-pro-guo» («кожен про своє»)³. Н. Малютіна бачить драматургію корифеїв у контексті наступного етапу розвитку — нової драми, — тому й стверджує: «Тенденції модернізму виявились вже в театрі корифеїв. <...> Наявні тенденції психологізації переживань і вчинків персонажів, посилюється роль підтексту, тяжіння до трагікомічних

¹ Там само.

² Там само.

³ Школа В. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років ХХ століття // Наукові записки. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». 2008. Вип. 79. С. 109.

ситуацій, інтерпретації трагедії як комічного випадку, менш помітною стає сюжетна організація»¹.

Інтригу п'єсам допомагають увиразнити непередбачувані сюжетні ходи. Так, «рух персонажів до мети гальмує (у випадку Копистки), зупиняє (для Пузиря) непередбачувана перешкода, неочікувана подія»². Н. Малютіна підкреслює збереження «межі між фікцією і реальністю, до якої апелює сатира в комедіях Г. Цеглинського, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького та ін.»³

Кінематографізм мислення корифеїв переконливо доведений Г. Клочоком і його послідовниками. Тож не викликає сумнівів і такий висновок: «Бажання персонажів п'єс досягти омріяного настільки сильне, що супроводжується візійними картинами»⁴.

У думці про зв'язок театру корифеїв із фольклором літературознавці одностайні, як-от Г. Немченко: «Мова героїв індивідуалізована, насичена прислів'ями, приказками, фразеологізмами, відображає світогляд українців»⁵. Наявні в п'єсах етнографічні картини виконують кілька функцій. Крім фону подій вони «рельєфніше висвічують внутрішню суть характерів персонажів»⁶.

¹ Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки. Київ, 2010. С. 9.

² Школа В. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років XX століття... С. 108.

³ Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст... С. 180.

⁴ Школа В. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років XX століття... С. 109.

⁵ Немченко Г. Мова творів корифеїв українського театру // Наукові записки. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». 2013. Вип. 113. С. 130.

⁶ Там само. С. 131.

Зосереджуючись на традиціях театру корифеїв у комедіях Володимира Канівця, слід бути готовим і до письменницьких вад. Наприклад тих, які помітив С. Єфремов у п'єсах М. Кропивницького: «Як драматург, Кропивницький робить крок уперед, коли рівняти його п'єси до творів Старицького, хоч самими способами малювання вони належать ще цілком до старої етнографічної школи. Темами для своїх творів Кропивницький бере здебільшого події з народного життя; найбільше йому припадає до душі — обробляти окремі малюнки, давати поодинокі образи, так живо схоплені, що як давно вже зауважила критика, іноді здається, ніби задля них тільки й пише автор цілі сцени. Така манера вадить не трохи цілості п'єс, бо мало не всі зводить просто на “драматичні картини” без міцного внутрішнього вузла; але разом надає їм і ту принадну барвистість, що джерелом живих б'є особливо в перших творах Кропивницького»¹.

Надзавдання комедії зумовлює фокусування уваги на повсякденному, загальноприйнятому, цим можна пояснити доволі лаконічні й однозначні назви п'єс В. Канівця, що указують на основну макротему — весілля («Сюрпризи медового місяця», «Шлюб за оголошенням», «Сватав Гриць удовицю», «Весілля в музеї»), і тільки заголовок «Мисливські анекдоти» залишає поле для інтерпретацій, адже представлення дійових осіб викликає сумнів, що йтиметься про полювання в прямому значенні цього слова: «Деркач Степан — прапорщик

¹ Єфремов С. Історія українського письменства. Київ, 1995. С. 475.

авіаполку, Аліна — його дружина, актриса, Костя — радист теплоходу»¹.

Крім того, традиційно для театру корифеїв у назві міститься вказівка на головну дійову особу, навколо якої відбуватимуться основні події: діди («Як наші діди парубкували»), Гриць («Сватав Гриць удовицю»), теща («Бомба для тещі»). Іронічне ставлення до тещі, закладене в назві, не викликає здивувань, адже здавна відомо, як непросто складаються стосунки між чоловіком і матір'ю дружини. І лише назва «Весілля в музеї» руйнує сформовані уявлення про місце святкування весілля. Загалом назви п'єс, несучи загальну інформацію читачам, здебільшого не викликають емоцій.

Дійових осіб комедій В. Канівця переважно шестеро, що очікувано з урахуванням макротематики п'єс, адже саме незначна їх кількість сприятиме досягненню сконцентрованості дій. Представлення дійових осіб позбавлене будь-яких особливостей: прізвище, ім'я дійової особи, її соціальний статус (професор, аспірант, заможний селянин, волосний старшина, волосний писар, екскурсовод музею, лейтенант французької армії), указівка на родинні стосунки (дружина, тітка, дочка, дід, племінник, теща). Як бачимо, події розгортатимуться навколо сім'ї та близьких родичів, що дає змогу очікувати стрижневими родинні конфлікти.

Чоловічі імена дійових осіб здебільшого грецького походження, відображають зв'язок із Богом, богобоязливість,

¹ *Канівець В.* Мисливські анекдоти // Лист запорожців султану. Київ, 2003. С. 225.

Божу милість, позитивні риси характеру або рід занять¹. Жіночі імена різного походження, але всі вказують на позитивні риси характерів дійових осіб².

Прізвища Дорошенко, Орлик усім відомі й відразу викликають алузії до гетьманів Петра Дорошенка і Пилипа Орлика. Паралельно з ними використовуються й такі, що вказують на темперамент дійової особи, як от Паливода — «відчайдушна людина, яка нікого й нічого не боїться і ні перед чим не зупиниться»³. Оскільки лексема має й інше значення — «той, хто поводить себе пустотливо, несерйозно; бешкетник, пустун»⁴, — то сприймається як авторська інтрига, своєрідна гра, хоч і не нова, із читачем. Неоднозначний асоціативний потенціал підтверджується й прізвищем Ковінька («Палиця з загнутим кінцем. <...> лайл. — уживається для вираження незадоволення, обурення, досади тощо»⁵).

¹ Тлумачення імен подане за виданням *Трійняк І. І. Словник українських імен*. К., 2005. Іванко (гр. «божа милість», «божа благодать»), Яків (гр. «він іде слідом (по п'ятах)»), Федя (гр. «божий дарунок»), Савка (гр., інші тлумачення — «дід», «старий», «неволя», «рабство»), Тиміш (від Тимофій — гр. «який шанує бога»), Матвій (гр. «божа людина»), Гнат (д.-рим. «невідомий», «незнайомий»), Грицько (від Григорій — гр. «пильную» — невсипущий, пильний, бадьорий), Дмитро (гр. «землероб»), Іван (гр. «божа милість»), Степан (гр. «вінок»), Костя (гр. «стійкий, твердий»).

² Тлумачення жіночих імен узяті з того ж видання. Ксеня (гр. «гостинність», «іноземка»), Мотрона (лат. «поважна заміжня жінка»), Раїса (араб. «начальниця», «яка очолює», «м'яка», «покірна», «поступлива»), Тамара (д.-євр. «фінікова пальма»), Ліда (гр. «область у Малій Азії»), Гертруда («скор. слів героїня труда»), Олена (гр. «світло», «сяйво»), Галина (гр. «тиша», «спокій» «тиха, спокійна, лагідна»), Магдалина (гр. «божа башта»), Параска (гр. «переддень свята»), Аліна (італ. «шляхетна»).

³ Великий тлумачний словник сучасної української мови. Київ, 2001. С. 699.

⁴ Там само.

⁵ Там само. С. 437.

Тож мова йтиме або про стару людину, або про буркотуна. Для філологів і знавців художнього слова Ковінька — алюзія до письменника-гумориста Олександра Івановича Ковіньки. Прізвище Загорцюбенко звуково подібне до лексеми «закоцюрблений», тобто загнутий; з іншого боку, «закоцюбнути» означає «заклякнути»¹, — тож на читача/глядача чекає зустріч з людиною похилою або неговіркою. Прізвище Гуцульчук відразу викликає асоціацію з етнімом, тому думаю, що в поведінці варто очікувати проявів приписуваних їй рис характеру. Для ознайомлення з ними пропоную звернутися до розвідки Олени Хрущ, у якій авторка називає «найбільш важливі психологічні ознаки характеру гірських жителів: сміливість і вільнодумність, почуття власної гідності, повага до інших людей, волелюбність і витривалість та ін.»² Але ці риси є загальновідомими, ціннішим є інше твердження: «В натурі гуцула більше індивідуального, ніж соборного, він полюбляє розмовляти з власною душею»³.

Є й прізвища, тлумачення яких уважаю однозначними — вони передають або фізіологічні якості, стани (Дроботун — той, хто швидко говорить, Затуркевич — внутрішній стан змореності, втоми), або рису характеру (Чортобій — ненадійність).

Композиційно всі взяті для аналізу комедії складаються з двох дій із симетричним поділом на картини, хоча є й винятки: «Бомба для тещі» (2+3), «Як наші діди

¹ Там само. С. 303.

² Хрущ О. Дослідження психології горян // Гірська школа Українських Карпат. 2013. № 8–9. С. 184.

³ Там само. С. 186.

парубкували» (4+3), «Сюрпризи медового місяця» (3+2). Така побудова дає змогу досягти гармонійного розвитку основного конфлікту без залучення додаткових зіткнень, щоб утримати «напруження» подій.

Картина перша дії першої всіх комедій розпочинається розлогими авторськими поясненнями про місце подій — зазвичай це хата чи подвір'я, за винятком «Мисливських анекдотів», події яких розгортаються у квартирі, та «Весілля в музеї», де перед реципієнтами постає «кабінет директора». При цьому В. Канівець детально описує цей простір і щоразу помітними є розташовані ліворуч двері в коридор. Спільним у цьому просторі є незмінні меблі: стіл, стільці, диван або крісло. Решта речей відповідають призначенню помешкання. Так, у кабінеті директора історичного музею «на дверях, що прямо, намальований Запорожець. <...> Над кріслом на стіні картина: козак Мамай сидить під деревом, з кобзою, за ним стоїть кінь вороний. На стінах зброя часів Запорізької Січі: мушкети, пістолі, шаблі»¹. При описі побуту В. Канівець уважний до дрібниць: «Хата волосного управління. <...> На столі писаря рахівниця, каламар, перо, папери»².

Перші авторські пояснення в комедії «Мисливські анекдоти» («На дивані спить, накрившись шинеллю, Деркач. <...> Входить Аліна з тазиком, у якому кіпа випраної білизни. Ставить тазик на стіл, знімає з голови Деркача заячу шапку-вушанку, одягає, бо на вулиці падає

¹ Канівець В. Весілля в музеї // Сюрпризи медового місяця. Київ, 2004. С. 276.

² Там само. С. 158.

сніг, бере тазок, іде на балкон. Аліна розвішує на балконі білизну, повертається до кімнати, скидає шапку, одягає її на голову Деркача, виходить»¹) свідчать про порушення гармонії в цій родині.

В авторських поясненнях до першої картини п'єс «Як наші діди парубкували», «Бомба для тещі», «Шлюб за оголошенням» вирізняється опис подвір'я зі схожими рисами: відокремлена кухня або комора, паркан і ворота (переважно залізні), вид на сільську вулицю, на хати і церкву або ж на сусідську хату. Посеред двору стоїть віз. Якщо події починають відбуватися на подвір'ї, то автор обов'язково супроводжує їх звуковими ефектами: «Десь на селі гуляють парубки і дівчата. Там музика, регіт, свист»² («Як наші діди парубкували»); «В хаті чути вигуки верескливого жіночого голосу й басовитого чоловічого, але слів не розібрати. Там щось гупає, брязкає»³ («Шлюб за оголошенням»); «Ранок. Лунає десь далеко голос трембіти: тура-рай-ра!»⁴ («Бомба для тещі»). Драматург уважний до організації сценічного простору. Авторські пояснення сповнені вказівок: прямо, посеред, ліворуч, біля, під столом, праворуч, по той бік, під вікном.

Ремарки в комедіях В. Канівця переважно розлогі й виражають настрої та емоції («регоче», «глузливо посміхається», «зняковіло», «перелякано», «розлючений», «тупнула ногою, люто», «ледь утримує сльозу»), інтонації («верещить», «передражнює», «здивовано», «весело наспівуючи»,

¹ *Канівець В.* Мисливські анекдоти // Лист запорожців султану... С. 225.

² *Канівець В.* Як наші діди парубкували // Сюрпризи медового місяця. С. 104.

³ *Канівець В.* Шлюб за оголошенням // Сюрпризи медового місяця. С. 58.

⁴ *Канівець В.* Бомба для тещі // Сюрпризи медового місяця. С. 218.

«грайливо») й тональність розмови («несамовито кричить», «шепоче»), міміку («наморщила носа», «витріщила очі», «переможно задравши голову») дійових осіб, чим увиразнюють темпераментну характеристику персонажа.

Інша група ремарок відтворює дії та рухи персонажів («глянув на ручного годинника», «одягає шапку», «дістає із секретера касету», «іде в коридор»), їхні місця на сцені («на балконі», «оглядає кімнату», «виходить із спальні»).

Типологію ремарок, визначену в праці Д. Баранника, Г. Гая «Драматичний діалог (питання мовної композиції)» на матеріалі п'єс І. Карпенка-Карого, можна застосувати й до ремарок комедій В. Канівця. Зокрема виразно розрізняються ремарки, що коментують розмову дійових осіб в аспекті емоційно-тональному та мімічному, ремарки кінетично-дійового характеру, ремарки, що адресують репліку дійовій особі, ремарки, що вказують на умови чи обставини висловлювання персонажа, ремарки, що пояснюють дії та розташування в просторі сцени персонажів, пейзажні, експозиційні та інтер'єрні ремарки¹.

Іноді драматург вдається до більш-менш чітких вказівок на час зображуваних подій. Так, у другій дії п'єси «Бомба для тещі» Дід Козинюк говорить: «Сьогодні усе-ченіє глави святого Іоанна Предтечі»². У наступній картині він же вітає Іванка: «Сьогодні день ангела твоєї тещі, то я віншую тебе»³. Теща Іванка — Мотрона, тож уважний читач розуміє, що дія відбувається з 11 по 22 вересня.

¹ Баранник Д., Гай Г. Драматичний діалог (питання мовної композиції)... С. 44–48.

² Канівець В. Бомба для тещі // Сюрпризи медового місяця. С. 252.

³ Там само. С. 260.

У драматургії В. Канівця вимальовується узагальнений образ подружжя (або нареченого й нареченої), який є образом-концептом. Ідеальна родина в авторській свідомості — та, де дружина чоловікові «слова поперек не могла сказати»¹. Гармонійне подружжя змальоване в п'єсі «Бомба для тещі», коли мати дівчини Ксені твердить: «Адже Іван її наче якимось трут-зіллям напоїв. Що він не забажає, вона все виконує. До заміжжя, як ти знаєш, була Оксаною. Вийшла за цього гуцула, він став звати її Ксенею. <...> Испити! Та вона уже про інститут і не заїкається. Санітаркою, дояркою, як оце ми з тобою, аби з Іванком»².

Щирі почуття постають між Оленою і Тимошем («Як наші діди парубкували»). Олена з притаманними жінкам емоціями промовляє: «Мамо, що ви зі мною робите? <...> Невже в тому моя провина, що ви не захотіли віддати мене за Тимоша, зробили нещасною на віки вічні? (Плаче)»³. Але молоді ладні долати всі родинні перепони, аби бути разом. Фінал п'єси «Сватав Гриць удовицю» також завершується таємним одруженням («Тите Титовичу, яку новину я вам принесла! Пріська тільки-но вінчалася у церкві з Грицьком»⁴).

Мовлення дійових осіб насичене переважно фольклорними приказками: «Поки рогачем не підчеплять — в піч не полізу»⁵, «Про вовка помовка»⁶, «Розкажи <...>

¹ Канівець В. Сватав Гриць удовицю // Сюрпризи медового місяця... С. 179.

² Канівець В. Бомба для тещі // Сюрпризи медового місяця. С. 225–226.

³ Канівець В. Як наші діди парубкували // Сюрпризи медового місяця. С. 149.

⁴ Канівець В. Сватав Гриць удовицю // Сюрпризи медового місяця. С. 217.

⁵ Канівець В. Як наші діди парубкували // Сюрпризи медового місяця. С. 109.

⁶ Там само. С. 119.

нашому Рябкові, він тобі повірить»¹, «Про що не почне говорити, все на турецький полон повертає»², «З неділею будьте здорові!»³, «Віддати світ за очі»⁴, «Якщо наше не в лад, то ми зі своїм назад»⁵, що вказує на їхні гострі спостереження, багатий емоційний світ і спрямованість дій відповідно до норм народної моралі. Водночас маємо змогу говорити й про авторське світовідчуття, адже дійові особи — носії поглядів драматурга.

П'єси В. Канівця не багаті на символіку, але комедії, події яких відбуваються в селі, завжди містять згадку про рогач — здавна відомий як оберіг від нечистої сили на весіллі.

Музичний супровід — необхідний елемент драматургічного доробку автора. Наспівують майже всі дійові особи п'єс, що істотно увиразнює їхній настрій. Так, грайливий настрій Савки («Як наші діди парубкували») підтверджується наспівуванням «Ой, що то за шум учинився, / Що комар на мусі оженився!»⁶ або «Сірий кінь, нова бричка, / В мене жінка химерична. / Як задума химерить. / Хоч не хочеш — треба бить...»⁷ — цю пісню В. Ревегук⁸ приписує бандуристу Никифору Васильовичу Чумаку. Арією з «Наталки Полтавки» І. Котляревського

¹ Там само. С. 120.

² Там само. С. 121.

³ Там само. С. 123.

⁴ Там само. С. 127.

⁵ Там само. С. 128.

⁶ Там само. С. 131.

⁷ Там само. С. 132.

⁸ Ревегук В. Трагедія полтавських кобзарів // Рідний край. 2012. № 2(27). С. 240–247.

завершується п'єса «Шлюб за оголошенням» («Де згода в сімействі, де мир і тишина... / Щасливі там люде, блаженна сторона. / Їх бог благословляєть, / Добро їм посилаєть / І з ними вік живеть...»¹) — як утвердження головної авторської ідеї — необхідності сімейної гармонії та взаємозалежності щасливого родинного життя із людським щастям загалом.

Драматург уплітає в тексти не тільки українські пісні, а й мелодії інших народів, намагаючись відтворити національний колорит та характер стосунків: грузин Гоголадзе «заспіває грузинську пісню»², а коханці Костя й Аліна танцюють іспанський танець³, який якнайкраще відображає пристрасть стосунків.

Деякі вказівки щодо музичного супроводу є зрозумілими, і без них можна було б обійтись, залишивши ці моменти на розсуд режисерів. Як-от на початку дії другої п'єси «Сюрпризи медового місяця»: «Гримить на повну потужність марш фізкультурників. Із будинку, як на футбольне поле, вибігає в плавках Гоголадзе. <...> Гоголадзе робить всілякі вправи»⁴.

Повертаючись до п'єси В. Канівця «Як наші діди парубкували», думаю, можна стверджувати, що написана вона за мотивами «малюнка на одну дію» С. Васильченка «На перші гулі». Науковці не сумніваються в тому, що п'єса «найбільшою мірою відповідає

¹ Канівець В. Шлюб за оголошенням // Сюрпризи медового місяця. С. 103.

² Канівець В. Сюрпризи медового місяця // Сюрпризи медового місяця. С. 31.

³ Канівець В. Мисливські анекдоти // Лист запорожців султану... С. 243.

⁴ Канівець В. Сюрпризи медового місяця // Сюрпризи медового місяця... С. 31.

театральним вимогам, адже насичена колоритним національним гумором, що проявляється у характерах дійових осіб, в особливостях їхньої психології та в мовній манері»¹. І водночас «у драматичних творах Степан Васильченко залишився новелістом. Відсутність суто драматичних засобів особливо виявилась у більших композиціях автора. Але герої зображені настільки щиро та психологічно тонко, що це ніби компенсує безконфліктність деяких його п'єс»². Дослідники драматургії Степана Васильченка висловлюють віру в українську побутову драму, адже вона вирізняється «ліричною пісенністю і дбайливістю до життєвих подробиць», а сценічний успіх можливий «лише за умови ретельного відтворення сільської реальності, турботи про насичений зоровий та звуковий образи вистави, як от у спектаклі “На перші гулі” І. Мар’яненка на кону театру М. Садовського (1911)»³.

Першим виразним натяком наслідування В. Канівцем С. Васильченка є майже цілковите повторення імен дійових осіб, за єдиним винятком — Савка в п'єсі В. Канівця наділений прізвиськом Щербина. Крім того, для С. Васильченка актуальним є його вік («чоловік літ під 40»⁴), а для В. Канівця — соціальний статус («заможний селянин»⁵). «Дід з клепачкою» трансформується в «Діда Северина» —

¹ *Отвага Д.* Степан Васильченко і театр. До 130-річчя з дня народження // Просценіум. 2009–2010. № 3(25), 1(26). С. 94.

² Там само. С. 99.

³ *Гринишина М. О.* Дискурс реалізму в українській театральній культурі кінця ХІХ — початку ХХ століття. Київ, 2009. 20 с.

⁴ *Васильченко С.* На перші гулі: малюнок на одну дію // Оповідання. Повісті. Драматичні твори. Київ, 1988. С. 514.

⁵ *Канівець В.* Сюрпризи медового місяця // Сюрпризи медового місяця... С. 104.

діда Тимоша. Тиміш у В. Канівця в представленні дійових осіб поданий з прізвиськом Бондаренко. Звичайно, що називання прізвищ має свої підстави і функції. Так, Щербина — дуже розповсюджене прізвище серед козаків і має підкреслювати їхній характер. М. Щербина припускає, що це прізвище походить «за зовнішніми ознаками першоносія» — «мав пошкодженого зуба»¹. Проте наразі схильна бачити потребу драматурга увиразнити рису характеру, а не зовнішність.

Аналіз назв п'єс свідчить, що макрозадум драматургів спільний — осмислити переродження хлопця в юнака (парубка), а дівчинки в дівчину, але акценти розставлені по-різному: С. Васильченко осмислює ситуацію з дівочого погляду, а В. Канівець — із чоловічого. Аналітико-критичне читання дає підстави встановити спільний сюжет, в основі якого — долання перепон на шляху до сімейного життя.

С. Васильченко змальовує увесь той шлях стосунків у родині, де дівчина осмислює своє дорослішання: «Мамо, мамо! <...> Скільки буде оце мені років? <...> Може, вже мені на вулицю ходити можна?»² Мудрі, сповнені обережності поради матері: «Я тобі краще нараю: коли помітиш, що парубок оком на тебе накидає, не липни до його зразу. <...> Ти роби так, дочко: коли побачиш, що він до тебе ближче, ти од його дальше. Раз подивися привітненько, а двічі нелюбо, коли вийди до його, а коли й ні. Поводи його так довгенько, а як добре

¹ Щербина М. Походження прізвищ жителів Городищенського району. Антропонімічний довідник.

² Васильченко С. На перші гулі... С. 514.

вивіриш, що він тебе не дурачить, отоді кажи йому правду»¹. Позиція батька виразно суворіша: «На колодку? Ось як піду я в хату та візьму батіг довгий, то так поблагословлю, що зразу де та й охота дінеться. Дурний якийсь вигадав ті гулі проти ночі! Спати!»² С. Васильченко наділяє малюнок усіма ознаками драми, що увиразнюється міркуваннями Олени: «Всі подружечки будуть гуляти, будуть співати, а ти, Олено, коло вікна сиди та рукавицями тільки сльози витирай. Жмінька того віку дівочого, та й того не дають прожити вільно. Чи я ж у вас неслухняна, а чи я лінива? Чи я у вас наймичка? Чи я у вас у черниці наречена? Чи, може, десь долі я у вас не маю...»³

І тільки з восьмої картини, коли активно починає діяти Тиміш, увиразнюється комічний струмисько малюнка. Його прояв закладений не стільки в мовленні дійових осіб, скільки в діях, що відбуватимуться (наприклад, «Виходить Тиміш із опудалом. Становить його проти вікна, чіпляє до його папір і починає на два голоси розмову»⁴, спроба Василини й Савки спіймати Тимоша), змісті реплік, адже улеслива мова Тимоша не відповідає його рішучому, впертому характеру.

У комедії В. Канівця акцент відразу виразно зміщений у бік Тимоша, і якщо читати тексти один за одним, то «Як наші діди парубкували» сприймається продовженням «На перші гулі»: «Тиміш, Савка, Василина з гамором зникають за рогом хати. Олена виходить з хати, біжить

¹ Там само. С. 515.

² Там само. С. 516.

³ Там само. С. 520.

⁴ Там само. С. 526.

за ними. Невдовзі всі з'являються: попереду біжить Тиміш, за ним Олена, Савка, Василина. Тиміш стрибає через перелаз, хапає Олену, пересаджує на вулицю. Савка, зачепившись штаньми за тин, застряє на перелазі»¹. Такі авторські пояснення на початку першої дії відразу задають динамічність усій комедії.

Аналізувати конфлікт у комедіях В. Канівця — справа невдячна, бо якщо ми розумітимемо під конфліктом «зіткнення протилежних інтересів, поглядів», то нам доведеться констатувати відсутність художніх конфліктів, а наявність лише відтворення конфліктів життєвих. Тому доцільно шукати протистояння родини буденним проблемам, носіями яких у комедіях В. Канівця є люди з дріб'язковими характерами — це і становить сутність комічного конфлікту (за А. Козловим). Методика аналізу художнього конфлікту, запропонована в монографії «Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010-х років», дає змогу стверджувати, що конфлікти в п'єсах В. Канівця негострі; стадії розвитку сюжету збігаються зі стадіями розвитку конфлікту. Для В. Канівця важливі не до- і після-конфліктні ситуації, а динаміка розвитку конфлікту та його функції — естетична, оцінна й дидактична.

Домінантними прийомами в драматургії В. Канівця є гумор і сатира, жартівливе розуміння яких автор укладає у слова Ковіньки («Шлюб за оголошенням»): «Дуля здалеку — то гумор, а під самісінький ніс — то сатира!»² «Повільне» читання розкриває також прийоми контрасту

¹ *Канівець В.* Як наші діди парубкували // Сюрпризи медового місяця... С. 105.

² *Канівець В.* Шлюб за оголошенням // Сюрпризи медового місяця.. С. 60.

(поведінка Гната й Грицька щодо Пріськи — «Сватав Гриць удовицю»), дубітації (Тиміш — «Як наші діди парубкували»), заведення дійової особи в глухий кут, з якого буде знайдений нестандартний вихід (Галина Дорошенко — «Весілля в музеї»).

Усі п'єси В. Канівця об'єднує спільна родинно-побутова тематика. Така сюжетна єдність і кожної окремої п'єси, і всіх комедій дійсно будується навколо головної дійової особи. Центральні образи постають у традиціях театру корифеїв — це закохані із психологічно вмотивованими характерами. Відсутність виразних протагоністів все-таки не позбавляє п'єс окресленого конфлікту. Інтрига досягається непередбачуваними сюжетними ходами (як-от несправжнє викрадення булави — «Весілля в музеї»).

Не викликає сумнівів і кінематографічне мислення В. Канівця, адже колоритні характери дійових осіб, розлогі авторські пояснення й влучні ремарки дають змогу говорити про високий ступінь візуалізації. Усе це є виразним свідченням наслідування провідних ознак драматургії театру корифеїв у комедіях В. Канівця, які переконують читачів, що небайдужість, поважне ставлення членів родини одне до одного — запорука гармонійного, щасливого родинного життя.

СИМВОЛІЧНА ДРАМА

ОЛЕНИ КЛИМЕНКО

Драматургія Олени Клименко — нелегке читиво, розраховане на вдумливого реципієнта. Саме тому фахова розмова про українську драматургію кінця ХХ — початку ХХІ ст. не оминає цієї постаті, і саме тому доробок О. Клименко майже не бачив сцени¹.

Постановка масштабних літературознавчих завдань щодо сучасної української драматургії досі не дала змоги створити літературний портрет авторки, яка вже давно чекає на своє визнання. Недарма Я. Верещак у передмові до збірки п'єс О. Клименко закликає: «Прочитайте хоча б кілька з цих неповторних п'єс і повірте, — ні, раз і назавжди переконайтеся! — що Господь Бог таки сотворив нас за образом і подобою Своєю»². Голова Гільдії драматургів України, аби констатувати високу художню якість і сценічний потенціал п'єс О. Клименко, різко висловився на адресу тих, хто не вірить у потенціал сучасної драматургії: «Якби вас, та з такими п'єсами, як в О. Клименко, та понад тридцять п'ять років презирливо ігнорували яко провідні, тако і початкуючі МИСТЦІ,

¹ Мірошниченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії покоління // Курбасівські читання. 2006. № 1. С. 73.

² Верещак Я. Загадкова постать української драматургії // Клименко О. Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші... С. 7.

якби держава з усім її громіздким чиновницьким апаратом, незважаючи на зміну правлячих партій і кланів, раз і назавжди повернули до вас тильним боком, а всілякі найманці і вельми принципові (і теж не безоплатні) критики-експерти галасували на кожному кроці про повну і безсумнівну відсутність сучасної української драматургії, — у який такий потенціал ви повірили б? Га?»¹ О. Клименко не менше, ніж Я. Верещак, вірить в ефект театру, який створює «феномен події, яка відбувається зараз, з контактом акторів та глядачів», тому й закликає своїх читачів/глядачів «думати власною головою»².

Вдумливе літературознавче прочитання п'єси допомагає дати оцінку в площині історичної свідомості: «Олена Клименко передає цілу історію України в калейдоскопічному виді, з позитивно представленими державницькими постатями, без критики (*Український Вертеп*). В її “сучасній містерії”, як і у Шевчуковому *Вертепі*, час СРСР і час Ірода мають знак рівняння»³. О. Бондарева розглядає творчість авторки разом із доробком інших сучасних драматургів у контексті звернення до «театру в театрі», що актуалізує символізм п'єс⁴.

Логіка наукового викладу вимагає окреслити риси символічної драми, для цього простежимо ознаки сим-

¹ Там само.

² Олена Клименко: «Різниця між окаяним і святим, виявляється, не дуже велика».

³ Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма. Нью-Йорк ; Львів, 2009. С. 109.

⁴ Бондарева О. Людина в ситуації «подвійної вистави»: дискурсивний код «театру в театрі» // *Studia methodologica*. 2008. Вип. 24. С. 15–22.

волізму як філософії життя через символізм як стильову течію аж до символізму драми.

Сутність символізму як типу світобачення енциклопедійно узагальнив Ю. Ковалів — «здатність за допомогою умовних художніх формул проникати у внутрішнє, трансцендентне єство речей»¹. Це досягається шляхом розрізнення природи та духу, матеріального і духовного життя, віри в можливість пізнання вічного життя, усвідомлення світу як «зовнішнього вияву сутності, прихованої в глибинах свідомості»². Філософія символізму породила його естетичну доктрину: «Краса стала для символіста тим, чим релігія слугувала для віруючого»³.

Провідними маркерами символізму є відсутність випадкового, звільнення від часу й простору⁴, звільнення від реального часу і простору, тобто від історичного та географічного визначення подій, музичний супровід як головний драматичний елемент⁵ і пов'язана з ним сугестія, значущі мовчазні паузи, «зорієнтованість

¹ Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX — поч. XXI ст. У 10 т. Т. 1. Київ, 2013. С. 187.

² Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2. Львів, 2003. С. 84.

³ Когань П. Очерки по истории западно-европейских литературь. Т. 2. Москва, 1912. С. 436.

⁴ «Оскільки це були основні категорії, за допомогою яких людина сприймає навколишній світ, тобто світ щоденної дійсності, тоді як символісти, як відомо, прагнули до пізнання Абсолюту, праїстоти речей, того, що вічне й незмінне, а отже, не може залежати від параметрів хронотопу» (Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму. Київ, 2006. С. 202).

⁵ Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі // Слово і час. 1993. № 11. С. 66.

на платонізм і неоплатонізм, розуміння творчості як культово-обрядового акту, інтуїтивне осягнення світу, <...> розбудова художнього світу за принципами аналогій та “відповідностей”, обстоювання єдності світобудови в її розмаїтті»¹.

О. Олійник слушно помічає два відгалуження в українському символізмі, відмінність яких проявляється «лише на рівні вибору джерела символізації: в одному випадку — це реальність як така, вселюдська, узагальнююча; в другому — джерелом символізації виступає народнопоетичне сприйняття дійсності! Попри всю ідейно-художню різницю, обидва відгалуження ставлять собі завданням заглибитись у найсокровенніші шари людської підсвідомості, побачити людину як історичну та національну цілісність, розкрити внутрішню структуру особистості та відшукати ті первні, які є основою національної свідомості, взагалі піднести особистість до рівня космічного явища. Сформований символізмом принципово новий тип художнього характеру став значним стимулом до нових естетичних пошуків в українській літературі»². Оскільки О. Олійник доходить таких висновків на матеріалі української символістської драми, слід сформулювати відповідну модель. На основі праць П. Когана, Ю. Коваліва, Н. Малютіної, О. Олійник, С. Хороба вимальовується така картина, для системного викладу і усвідомлення якої скористаюся змістовими рівнями художнього твору:

¹ Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2... С. 390.

² *Олійник О.* Концепція людини в українській символістській драмі... С. 66.

сюжетний — міфологічне джерело сюжетів, яке виразнює ідейну спрямованість;

образний — провідний характер виявляє ті риси, які зумовлені перебуванням людини в конфліктній ситуації: у зіткненні світу матеріального і світу духовного; через оприявлення цього конфлікту змальовуються страждання; знаковість учинків дійових осіб; психологізація внутрішнього світу героїв;

конфліктний — «особистий конфлікт <...> подається як тотальний драматизм всієї людської долі взагалі, що не має розв'язання в межах конкретної життєвої реальності, але знаходить вищий сенс у діткненні до трансцендентної сутності буття»¹, конфлікт, що «впливає із самої недосконалості людської індивідуальності <...> сприймається як вічний та нерозв'язаний»²;

ідейний — загальний характер ідеї, який зумовлює позбавлення образів індивідуальних рис; перевага трагедійного пафосу, але мова йде не про фізичну чи духовну загибель, а про змалювання наявності трагічного в щоденному житті (за П. Коганом).

На формальному рівні: ремарки створюють ілюзію дії³, дійові особи не мають індивідуальних імен, переважає безонімна номінація, зокрема займенникова (він, вона).

¹ Там само. С. 64.

² Хороб С. Драматургія Олександра Олеса і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної свідомості // *Studia methodologica*. 2007. Вип. 19. С. 289.

³ Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст... С. 69.

Складність такого вичленування полягає в тому, що «окремі символістські тенденції зчіплювались з натуралістськими, романтичними, реалістичними, експресіоністичними та імпресіоністичними, художній метод і стиль не завжди утворювали гармонійну єдність, внаслідок чого навряд чи правомірно говорити про символістську драму як самостійне цілісне явище»¹. Саме на цій підставі літературознавці виокремлюють два напрями в символістській українській драмі: перший як заперечення натуралізму і раціоналізму, другий, що має в основі романтичну традицію: «Ця група драм має явно виражений національний характер. Символізм цих драм зростає на глибокому зацікавленні корінням, архетипами народної свідомості. Своєрідний синтез модернізму та примітивізму створює оригінальне тло драм, де за символом вгадується безперервний історичний простір, в якому часові межі — це лише витки спіралі людської пам'яті»².

Оскільки п'єса може бути повноцінно реалізованою за умови сценічного втілення, доречно простежити риси символізму в театральному вимірі. Так, ще в символічному театрі Аппія декорація доповнювала актора: «Погляди залу має притягувати актор, а не тло»³. Вимоги до акторів сформулював М. Вороний у статті «Драма живих символів»: «Актор в новій драмі насамперед

¹ *Малютіна Н.* Драматургія Олександра Олеся у творчому діалозі із символістською драматургією доби // Історико-літературний журнал. 2007. № 14. С. 62.

² *Олійник О.* Концепція людини в українській символістській драмі... С. 63.

³ *Стайн Дж. Л.* Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2... С. 26.

повинен порвати з традицією старої школи; тут від нього вимагається інтелігентності і вищої культури, без чого йому не вдасться інтерпретація переживань складних натур. Життєва правда, простота, цілковите втілення в ролі, глибина замислу, щирість, тонкість, вирафінованість гри, а також художня свобода (в рухах, тонах і т. п.) — от головні вимоги для актора в такій драмі; в творимій дії він — перша особа, автор — друга»¹.

Назви п'єс О. Клименко сповнені знаків. Багатозначну назву драматург розкодує авторським жанровим визначенням. Наприклад, щодо назви «Двоє обабіч “Мерседеса”» читацькі інтерпретації будуватимуться навколо значення лексеми «обабіч» — по обидва боки — та кількості дійових осіб, які матимуть відмінність у життєвих установах чи матеріальних статках. Жанрове ж пояснення «Історія кохання на дві дії» готує реципієнтів до любовної колізії і сюжету, в основу якого буде покладена доволі важлива роль матеріального добробуту. Назва «Intermezzo» відразу породжує спогад про новелу М. Коцюбинського та цикл віршів Г. Гейне. Друга хвиля асоціацій походить від розуміння інтермецо як паузи, антракту. Третя — від усвідомлення того, що це музичний твір, який налаштовує на очікування зміни настроєності. Жанрове визначення — «Антракт у боротьбі за виживання на 4 дії» підтверджує всі читацькі асоціації. «Український вертеп» — назва

¹ *Вороний М.* Драма живих символів // Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика. С. 254.

цієї п'єси відразу викликає в уяві пересувний ляльковий театр. Жанрове визначення «Сучасна містерія на 2 дії» дає знати про змалювання або відкриття якоїсь таємниці, таїнства й відсилає до середньовічного жанру. Монодрама «“Плоть поезії” (За мотивами книги спогадів В. Сосюри “Третя рота”» вимагає від реципієнтів не тільки знання змісту «Третьої роти», а й налаштованості до розмови героя зі своєю свідомістю, яка розкриє сутність його поетичної творчості. Назва «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні» готує до змалювання долі країни в критичний історичний час, що увиразнюється стилістичною грою, адже конструкція з цим прийменником — шаблон взірцевої беззмістовності з нашого недавнього минулого. Авторське жанрове визначення «Українська п'єса радянською мовою» тільки підтверджує первісну асоціацію.

Представлення дійових осіб просте, що й очікувано для символістської драми. Дійові особи переважно безіменні. Тільки в п'єсі «Двоє обабіч “Мерседеса”» драматург у дужках уточнює «Він (Костенко Віктор Павлович, 48 років), Вона (Аделаїда, 16 років)»¹. Перелік дійових осіб до п'єси «Український вертеп» зумовлений історією цього жанру. Думаю, наразі правильніше говорити про систему дійових осіб. І тут пригадується символічне містеріальне число 3. Тому й діятимуть у п'єсі Сили земні, Сили історичні й Сили потойбічні. Не обійтися й без традиційних вертепних персонажів: Діви

¹ *Клименко О.* Двоє обабіч «Мерседеса» // Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші. С. 212.

Марії, Йосипа, Царя Ірода, Першого і Другого сенаторів, Шинкаря, Козака, Салдата, Рахілі, Воїнів, Смерті. Оскільки вертеп немислимий без музичного супроводу, то й діятиме фольклорно-роковий ансамбль «Віфліємочка».

У кожній новій п'єсі О. Клименко реципієнт опиняється в темному приміщенні, обставленому без смаку, зі зламаними меблями, або в занедбаному подвір'ї («Вузька темна кімната без вікон має в собі щось дивне — неправильні кути, взагалі присмак чогось неможливого. Але тут живуть — стіл, стілець, ліжко, зламане віденське старезне крісло-гойдалка... Вздовж стіни височить щось незграбно-високе, оповите поліетиленовою плівкою. Поряд — лопата для снігу. Над ліжком на стіні — закурений віночок із паперових квітів»¹ — «Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні»; «Подвір'я старого будинку, захаращене деревами й кущами. Трохи збоку — садова лавиця. Заїжджає, тихо попірхуючи, сріблястий “Мерседес” — і зупиняється, рипнувши гальмами»² — «Двоє обабіч “Мерседеса”»; «Занедбане сільське подвір'я, над яким глибоке осіннє небо. По обидва боки сцени — бур'ян вище людського зросту. Колодязь із розваленим дашком, поряд — обламана калина з єдиним червоним кетягом на верхівці. Навпроти — стара груша. До ганку веде ледь протоптана стежка. Двері хати розчинені, за ними вгадується комин із наквацяною чимось червоною

¹ *Клименко О.* Щодо можливості кінця світу в одній окремо взятій країні... С. 127.

² *Клименко О.* Двоє обабіч «Мерседеса»... С. 212.

зіркою і вгорі — запилений хрестик із зілля»¹ — «Intermezzo»). Усе це якнайкраще характеризує і соціальний статус учасників подій, і загальну колористику п'єс, і їхню тональність («Під час затемнень, а іноді й по дії час від часу гримлять уривки хард-року, галасу, криків, музики»²). Поєднання червоної зірки зі зламанною калиною — прозорий натяк на нищення комуністичним ладом усього українського.

Перше прочитання п'єси «Двоє обабіч “Мерседеса”» може дати підставу недосвідченому читачеві говорити про любовну драму з «хепі-ендом». Неотекстуалізована ідейна лінія про вплив комуністичного режиму на людські долі примушує й на цю п'єсу подивитися під іншим кутом зору.

Ім'я головної дійової особи — Віктор — з латинської мови перекладається як «переможець». До того ж носії цього імені терплячі, неквапливі, розсудливі. Ці риси є визначальними для героя п'єси О. Клименко. Саме тому він виважено й спокійно пояснює дівчині вияв своєї ніжності: «Звірятком я тебе називав — граціозним, пухнастим, з великими очима звірятком. Хіба це образливо?»³ Віктор Петрович — кандидат хімічних наук, який має фірму з вироблення дахів: «Я сам розробив технологію. 25 відсотків відходів пластику, 70 — піску. Плюс мій каталізатор і фарбуючі пігменти. В мене зараз — два заводи і замовлень на рік наперед. Я звільняю місто

¹ *Клименко О.* Intermezzo... С. 240.

² *Клименко О.* Двоє обабіч «Мерседеса»... С. 212.

³ Там само. С. 218.

від сміття і виробляю високоякісні красиві дахи. Незгірші за фінську “Раніллу”. Україна будується, а я її накриваю дахами»¹. Усі свої знання Він спрямував на самореалізацію, при цьому для чоловіка важливо не стільки заробляти гроші, скільки турбуватися про людей: «Я своєю фірмою справді пишаюся. Я вироблю якісний товар — і даю роботу півсотні людей і добре їм плачу»². У другій дії Він уже й сам проголошує своє життєве кредо: «Не можна жити “на зло комусь”, треба — для чогось. Або для Когось»³.

Самоусвідомлення життєвого призначення («Я мав би прожити — вільне, заможне, на власні землі, з великою родиною... Моє життя!»⁴) прийшло разом з усвідомленням драматизму життя за комуністичного ладу: «Ми жили чужим життям. Ми були бидлом і рабами партії. І більшість це цілком влаштовувало, — аби тільки бути однаковим бидлом. Відтрубити свої п’ять днів, поцупивши щось там при нагоді, два дні випивки і трахання — чого ще треба? І життя продовжується. Аж поки не скінчиться, але про це старалися не думати. Якщо хтось був зарозумний і надто підскакував, його тицяли мордою в лайно — за допомогою місцевкому, райкому, спілки ветеранів і на крайній випадок — КДБ. І всі потроху тішилися — так йому й треба, дурню, щоб не випендюрався!»⁵

¹ Там само. С. 219.

² Там само. С. 220.

³ Там само. С. 229.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

Ім'я героїні — Аделаїда — німецьке за походженням, несе володарці здатність підкорювати чоловічі серця. Дівчину виховує матір, що в принципі не може їй багато дати ні у вихованні, ні в освіті. Подібна думка народжується внаслідок небагатьох інохарактеристик: «А чоловіки... Мамуся каже, що вони на 40 відсотків козли, на 40 алкоголіки, а все, що в них людського, увібагається в залишок! От!»¹ Проте можна з упевненістю стверджувати, що дівчина має багатий внутрішній світ. До такого висновку доходжу завдяки ретельно виписаному ставленню Аделаїди до квітів: «Троянда. Я знаю, це неправильно, але мені завжди шкода було квітів, зірваних. Начебто вони — для нас. А вони — для себе. Тільки я нікому не могла сказати, бо сміялися б. Ну, розумієш, вони жили собі — і раптом їх зірвали, щоб поставити у вазу — і викинути на смітник. Я знаю, вони скоро самі зав'януть, так чи інакше, але це все одно неправильно. Так мені здається. Я навіть на кущі нюхаю квітку, милуюся — і відпускаю. Наче сонечко, що сіло на руку. Я, взагалі, люблю квіти, ну, не обов'язково квіти, у нас північні вікна, просто зелень...»² Піклується дівчина й про матір, даруючи їй утілення мрії — піаніно.

Розвитком політичного конфлікту (комуністичного ладу і часів правління Ющенка), що постає не в діях, а знаках, автор досягає виопуклення основної ідеї: «Цінність людської особистості — в ній самій»³. Символом

¹ Там само. С. 218.

² Там само. С. 217.

³ Там само. С. 236.

обмеженості можливостей людини в умовах комунізму є маленька квартира, де в одній кімнаті і сплять, і живуть люди, по двоє чи й по троє.

Значно більше символіки радянської влади в п'єсі «Щодо можливостей кінця світу в одній окремо взятій країні». Образ старої більшовички створюється за допомогою її ненормативного мовлення («Чєво-чєво»¹), зловживання алкоголем, ставлення до чоловіка («Я кажу: “Трахатися буду, а поважати ні. У нас рівноправіє. Мужей тепер нет!”»²).

Із діалогу старої більшовички Хазяйки та її Гості дізнаємось, що вони медичні працівниці, які в давні часи вдвох порушували закон (виносили спирт), хоча й різних масштабів, але з однією метою — виконати соціалістичні норми, зокрема «скоротити час оборачиваємості хворих удвічі»³. Гостя пишається тим, що «за два місяці конфетку із <...> відділення зробила», але ціна цього зависока: «Ліжка <...> з усієї лікарні тягали! Імпортні! І ковдри! І піжами нові! А в хірургії на розкладушках лежали!..»⁴ Відповідно виникає великий сумнів, що подібна інтенсивна терапія мала користь для пацієнтів, хоча показники були: «Ми ж вдвічі швидше хворих виписували! Знаєш, яка це економія в масштабах Союзу? Ти, може, взагалі проти росту темпів інтенсифікації комуністичної праці?»⁵ У цьому діалозі-сповіді на повну силу проявляється

¹ Климченко О. Щодо можливості кінця світу... С. 128.

² Там само. С. 130.

³ Там само. С. 133.

⁴ Там само.

⁵ Там само.

абсурдність життя за комуністичного ладу за допомогою основного символу — соціалістичних норм.

Наприкінці твору з'являється згадка про сусіда Ісу, у чий квартирі течуть труби. Останньою ремаркою («Так вони стоять по коліна в воді і співають, під шурхіт дощу всесвітнього потопу...»¹) авторка сама розкодовує функціональне навантаження події — здатність потопу змити всі негачії минулого, чим укотре гротескно виразнює абсурд панівного ладу.

Серед об'єднаних тематикою комуністичного терору п'єс «антракт у боротьбі за виживання на 4 дії» «Intermezzo» є кульмінаційним. О. Клименко тепер не змальовує лише зовнішні наслідки, а заглиблюється у внутрішній конфлікт людини — гвинтика системи. Так, Редактор зізнається: «І півроку служив інструктором політпросвіти в Політуправлінні Реввоєнради. У 19-му році, коли з голоду вмирав. А що я мав робити?»² Внутрішній діалог із сумлінням тільки поглиблює такий конфлікт, і Редактор змушений визнати, що він — боягуз. Для нього головне — це життя, позбавлене будь-якої спрямованості; життя, побудоване на брехні, адже без неї не проживеш. І навіть сповідальна репліка, адресована Хо («Ти знаєш, що це таке — важко схилитися цілий день, просотуючись через гливкий, мов глина, недолугий текст, пропускаючи його через себе, — а потім бігом, ні, не додому, а до жилплощі — кімнати, де юрмляться четверо, хай найдорожчих, але інших людських істот.

¹ Там само. С. 141.

² Клименко О. Intermezzo... С. 259.

Перекуняти трохи, а на ніч — в чергу за пайковим хлібом, бо кого ти погониш за ним, окрім себе, — двох стареньких бабусь? П'ятирічну доньку? Чи сухотну жінку? А те, що є в тобі найціннішого, твоя сутність — переприває, дармо рветься на волю, зникає безповоротно!»¹), не сприймається як виправдання. Доречно зауважив Хо: «Колись люди хотіли Царства Небесного, потім — увесь світ, що значно менше, але теж щось; тепер продають душу за пайку, щоправда в твоєму випадку — академічну»².

Наміри влади («Їм мало просто розстріляти людину; спершу вони обов'язково змушують її оббрехати себе і загубити друзів та родичів, обвинувативши в неіснуючих гріхах. Їм треба убити душу — безповоротно»³), показані драматургом, реалізовані на прикладі життя Редактора. Про що свідчать і репліки чоловіка, і слова Хо: «Згориш заживо разом із Свідзинським. Спалять тебе, наче дрова. Тільки ні на що твоє тепло не придасться — ні зігрітися, ні страву зварити. Хіба землю попелом угноїш. Але не зараз. Значно пізніше»⁴.

Як бачимо, ця дійова особа (Хо) потрібна О. Клименко, щоб увиразнити внутрішній світ Редактора, спровокувати його розкрити свою душу. Крім того, саме Хо висловлює у фіналі оптимістичну думку, що варто сподіватися на світле майбутнє: «Україна буде!»⁵ Прототипом

¹ Там само. С. 256.

² Там само.

³ Там само. С. 257.

⁴ Там само. С. 259.

⁵ Там само. С. 261.

цього персонажа є Хо М. Коцюбинського з однойменної казки. Хо прагне, щоб люди позбулися страху бути собою, відстоювати ідеї, які можуть змінити світ на краще. І якщо дитячі страхи тримають читацьку увагу в полоні казки, то страхи дорослих — засторога від хибного шляху: «Боже! що се зі мною? Звідки легкодухість така? Що варте життя моє перед необмеженим морем людського страждання?.. Ні, годі... Піти туди, куди серце кличе й обов'язок... З силою, яку я почуваю в собі, з силою любові можна багато зробити... Тільки не лякатись, тільки не тратити надії і... все буде добре... Що тут довго думати? Адже давно вже рішила я почати нове життя. І почну, і кінець на тому, і нічого мислити, і ні над чим міркувати... Кораблі спалено... І чого я тремчу вся? Чого?.. Дурю себе відвагою, коли чую, що сили мої слабнуть, що я легкодуха, нікчемна істота...»¹

Образ України виникає відразу в першій дії «сучасної містерії на дві дії» «Український вертеп» у контрастній до оптимістичної тональності.

СТАРЕЦЬ. Жалько... всього. Розумієш, я цю землю люблю.

ЄВГЕН. Ви про що?

ЯНГОЛ. Красива вона у вас. Пишна, щедра й ласкава... Була.

СТАРЕЦЬ. Удовиця наша... Дике поле Європи...

ЄВГЕН. Про що ви?!

СТАРЕЦЬ. Він каже — це кінець. Хіба не зрозумів? Кінець всього. України. Кінець світу².

¹ Коцюбинський М. Хо: казка // Коцюбинський М. Твори в трьох томах. Т. 1. Київ, 1970. С. 163.

² Клименко О. Український вертеп... С. 178.

Такий стан України не випадковий, а спричинений пануванням марксистської ідеології, в основу якої покладено зневажливе ставлення до людей, про що й заявляє Ірода: «І всі люди у нас — святі. Чому? По-перше, вони наші, бо на ненаших давно травка росте. По-друге, вони люди: тобто бери в них все, віддай трішки і вони тобі ще щиро дякують; такого жодна тварина б не вимислила. А по-третє, наші люди святі, бо кругом голі»¹. Крім того, це схиблене життя ґрунтується на підлабузництві, пониженні людської гідності, прагненні спотворювати справжню суть речей. Так, Перший і Другий сенатори, поцілувавши Ірода в зад, відчували різні емоції, про що Другий ствердив: «То ти цілуєш у нього задню засраду, а я — філософську засаду!»² Драматург вдається до нищівної сатири, щоб увиразнити свій односторонній світоглядний погляд, а також впливати на соціум задля оновлення сили боротися з іродами.

Постає в п'єсі й збірний образ убитих українських письменників — Миколи Зерова, Миколи Хвильового, Миколи Скрипника, Василя Стуса.

Урешті вся злочинна діяльність Ірода висловлена в його монолозі:

Цей впертий народ, що не існує вже три століття,
Якого я рішив навіть імені,
Нарікши «наречием» і «губернією»,
Якимось чином народжується знов і знов.
Я винищив все, що тільки міг.

¹ Там само. С. 183.

² Там само.

Я розтопав його державу,
Я винародовив його князів і вельмож.
Я розстріляв його розум — інтелігенцію.
Я підмінив йому навіть мертвих.
Подивись лишень на них!
Кров'ю запливали вулиці Батурина, їхньої столиці,
По кісточки в крові бродили люди,
І ковзалися коні...
Але змія непам'яті впустила отруту у їхні серця,
І вони зневажили своїх мертвих.
Вбивцям з півночі ставлять вони пам'ятники
І поминають в своїх молитвах
Тих, хто вбивав їх прадідів і насилував прабаб.
Вони цілують вдячно руку, що тримає над ними канчук.
Я це зробив!
Чужі мертві стоять у них за плечима,
Чужі берези схиляють над ними віти,
І чужий північний сніг лягає їм на рамена...
Чи ж не смішно?!
Сидячи під каштанами чи платанами,
Співають вони ревно про «берьозку...»
Не сприяє березам ця південна земля!
Співають вони чужих пісень,
Читають чужі вірші
І зрікаються рідних батьків,
Які ще не вміли дивитися на світ чужими очима...
Бо те, що є правдою для однієї землі і одного народу,
Стає лжою для іншого, якщо фальшує йому світ.
О, ця клята земля!
Тільки вона не дає мені скінчити моє діло.
Бо вона інша.
Сонце інакше світить над нею, гаряче й пестливо,

І зірки тут більші й тремтливо-ніжні,
І земля ця — мати їм, а не мачуха,
І не летять ноги по ній, мов перекоти-поле...
Клята земля! Інша земля.
Вони бачать моїми очима,
Вони говорять моїми словами,
А земля їхня волає до них —
Кожним сходом сонця над сивим Дніпром,
Кожним росяним вечором між широкими ланами,
Кожним подихом вітру в безмежних степах...
Як я ненавиджу цю землю!
Прийде час, коли я знищу її. Всю!
Всю!¹

Марія бачить причину панування Ірода й у діях самих українців, які зреклися релігійних святинь, забули власну мову, що стала «нехітною і зневаженою»², втратили родинну пам'ять, вірність, перестали піклуватися про довкілля, стали керуватися егоїзмом, а не альтруїзмом. Але, звичайно, в ідейному задумі О. Клименко і бути не могло перемоги Ірода, тому доволі швидко Смерть приходять за ним. І навіть Чорт, який далеко не є позитивним персонажем, «штовхає Ірода ногою» і говорить:

Падло нікчемне!
Спаскуджений відблиск тієї ж руки,
Що створила світ і поблагословила, —
Горе тобі!

¹ Там само. С. 186–188.

² Там само. С. 199.

У темряву пекел, у біль безнадії,
Що довжиться й довжиться ввік і повік...
О, Іроде преокаянний!¹

Ідея твору винесена в другу дію. О. Клименко слушно переконує реципієнтів, що завжди були й будуть святі й звичайні люди, здатні своє життя спрямувати на добро Україні. Невипадково відкривається дванадцять воріт, адже це число — символ космічного спасіння, вічності, сили. Урешті, 12 воріт — це вхід у новий Ієрусалим — по троє воріт на кожную сторону. У ці ворота заходять церковні діячі, Великі князі, гетьмани та мислителі, які також знаково можуть розміститися на сцені:

Андрій Первозванний:

Благословенні будьте, гори високії,
І ти, ріка мутная!..
Благословив я вас хрестом
Над вічним Дніпром².

Святослав, син Ігоря:

Переміг я в тій битві, але зрозумів,
Що нічого нема кращого
За рідну країну³.

Володимир Святий:

Світло й істину віри Христової
Приніс я в нашу благодатну землю¹.

¹ Там само. С. 194.

² Там само. С. 201.

³ Там само.

Данило Галицький:

Заснував і розбудував нові міста —
Львів, Холм, Олеш'є, Кременець та Галич Малий².

Байда-Вишневецький:

Я воював за цю землю — воював з татарами,
Воював з турками, воював з Москвою³.

Петро Могила:

По всій Україні відновлював я церкви —
Десятинну, Софію, Луцьку, Успенську, Спаса, <...>
Я відкривав друкарні і видавав книги,
Щоб були дороговказами життєвими
для всіх православних —
<...> Але найбільше пишаюся я своїми колегіумами —
В Винниці, Кременчуці, Гоші, Яссах, —
І селянські, і козацькі, і шляхецькі діти вчилися в них⁴.

Богдан Хмельницький:

Я розбив поляків
Під Жовтими Водами, Корсунем,
Пилявцями, Зборовом⁵.

Мазепа:

Я — Іван Мазепа, гетьман України.
Мене було виклято за те, що я був ним⁶.

¹ Там само. С. 202.

² Там само. С. 203.

³ Там само. С. 204.

⁴ Там само. С. 204–205.

⁵ Там само. С. 205.

⁶ Там само. С. 206.

СКОВОРОДА:

Я — вільний дух нації¹.

МИХАЙЛО ГРУШЕВСЬКИЙ:

Я — Михайло Грушевський,
Перший президент Української держави².

ШЕПТИЦЬКИЙ:

Я — Андрій Шептицький,
Митрополит української греко-католицької церкви³.

СТЕПАН БАНДЕРА:

Ім'я моє значить «прапор».
Я став прапором моєї нації.
Польський суд засудив мене до повішення,
Помилувавши потім довічною тюрмою.
Я втік. Я знову воював. Я воював все життя⁴.

Кожен із них кладе до ніг Діві Марії річ, яка символізує його діяльність: хрест, золоту кінву (Андрій Первозванний), золоту чашу й меч (Святослав), модель Десятинної церкви й золотий хрест (Володимир Великий), корону (Данило Галицький), турецький прапор, шаблю (Дмитро Вишневецький), сувій (Петро Могила), гетьманську булаву (Богдан Хмельницький), бандуру (Іван Мазепа), книгу, каламар (Григорій Сковорода), книгу із золотим тризубом на обкладинці (Михайло Грушевський), вінок (Андрій Шептицький), автомат і закривавлений

¹ Там само. С. 207.

² Там само. С. 208.

³ Там само. С. 209.

⁴ Там само. С. 210.

кашкет (Степан Бандера). Помітно, що серед символів є й повторювані: хрест, книга, зброя (меч, шабля, автомат). Їх добір не випадковий, адже істини й спасіння для України (символ хреста) можна досягти двома шляхами — через духовне знання і силу. Усі дарунки матеріальні, за винятком вінка Андрія Шептицького:

О Мати-Діво! Прийми вінок сей.
Тільки ти маєш на се право.
Не просто колосся це —
 ніколи не зійде воно зеленим руном,
Бо вкинуто його у мертву, мерзлу вічно землю.
Се життя загублені українські — нищені, потолочені, —
По колимах, по соловках, по сибірах,
Се мільйони, що лежали у мертвих хатах
Страшної весни тридцять третього року,
Коли зламано було хребет моїй нації...
А рожі — се дівчинки —
 пуп'янки, що ніколи не стануть жонами,
Замкнені в смердючих вагонах,
Що мчали їх на Схід і на Захід.
Пісні їх тужливі, —
 останнє, що єднало їх з рідними домівками, —
Пісні ці стали квітами, що кладу я до ніг твоїх¹.

Оптимістично лунає пісня «Боже, Єдиний, Великий, нам Україну храни...», засвідчуючи, що українці стоять на духовному шляху й прагнуть відродження Батьківщини. Ця ідея особливо актуальна нині, коли українці щодня благають Бога про мир на своїй землі.

¹ Там само. С. 209.

Монодрама «Плоть поезії», написана «за мотивами книги спогадів В. Сосюри “Третя рота”», цікава дослідникам з кількох причин. По-перше, у контексті порушеної драматургом макротемати — долі України за комуністичного ладу. По-друге, через осмислення постаті В. Сосюри — поета з драматичною долею, оскільки все його творче життя переслідувала «подвійність»: «У ньому завше “воювали” між собою “два Володьки”. Навіть тоді, коли наставало між ними “перемир’я”, або якщо котрийсь “Володька” перемагав, він раптом перекидався у табір “Володьки” переможеного, себто він несподівано змінював свої ідеали»¹. Ця подвійність була спровокована утисканням більшовицькою владою україноцентричного струменя у творчості, політиці, суспільному житті тощо. По-третє, переосмислюючи прозовий текст, О. Клименко створила драму, — тож пошук засобів сценічності має бути в такому випадку нагальним завданням.

Сучасне літературознавство вже має розвідку, завданням якої було «прочитати роман “Третя рота” в контексті радянської й української тогочасної мемуаристики, виявляючи специфіку повсякдення в сюжетно-конфліктних мотивах та предметній образності»².

¹ Салига Т. «...Я був із собою в бою... Рвали душу мою два Володьки...» (до 115-ліття від дня народження Володимира Сосюри) // Українська літературна газета. 2013. 11 січня. С. 4.

² Колошук Н. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство». Вип. XXVI, Ч. II. С. 320–335.

Літературознавець зауважує, що «Сосюрина “головна книга” не просто містить численні надто одверті, як на свій час, подробиці й деталі сімейного, інтимного, побутового та й історично-суспільного штибу, а передусім виявляє вільне від оглядок на норми тогочасної літератури й мемуаристики поводження з ними»¹. Що ж з усього цього взяла на озброєння О. Клименко?

Думаю, авторка зуміла зберегти отой баланс особистого і суспільно-історичного, оскільки Актор (саме під таким іменем Володимир Сосюра постає в п'єсі) констатує свою зовнішність, «вдивляючись у дзеркало»², згадує дитинство, аналізуючи свій характер, перекладає ключові епізоди життя, які драматург щоразу відмежовує від попередніх звуками музики.

Важливо, що О. Клименко дотримується життєвої правди і зображає роздвоєність душі Актора. Його дитинство і юність були сповнені радості від усвідомлення своєї українськості («Яке щастя, що я — українець, що я — син своєї прекрасної і трагічної нації. Тихі зорі, ясні води, я — моя Україна... І я, молодий, смаглявий син твій...»³), та вже під час знайомства з Ольгою він захоплено розповідає, як мучився в Петлюри і хотів до лав Червоної Армії. Емоційний надрив відчутний у такому монолозі: «Вірю в загірні далі Комуни. Не можу не вірити! Бо як це все було... надаремно, тоді ми... і я... Вірю в комунізм, світле майбутнє всього людства! Вірю! (Кричить.) Вірюю! Хвильовий — зрадник! Вишня —

¹ Там само.

² *Клименко О.* Плоть поезії... С. 142.

³ Там само. С. 144.

націоналіст! Куліш — фашист! Зеров — естет! І запроданець! І... шкідник! І Плужник! Говорив, що “поганенько написано, а все ліпше, ніж у Сосюри!” Вони всі мене зневажали, всі! Бо я з народу! Новокласики! І заздрили! Собачок годували! Так їм і треба, куркулям проклятим! Вірую! Ти бачиш, я вірую!!»¹ Насичення монологу короткими окличними реченнями, тривалими паузами між словами створює настрій емоційної напруги.

Драматург не відтворює епізодів цькування письменника (мабуть, через їхню очевидність) — вони тільки зрідка або констатуються, або ж з’ясовуються з офіційних зауважень, що лунають із Гучномовця, чи з виправдовувальних реплік Актора: «За що?.. А “знамен червоний шум”? А “зойки гудків”? Я ж замінив рядок “без неї ніщо ми” на “між братніх народів”, щоб показати Україну не ізольовано від своїх соціалістичних побратимів, посестер»².

Сценічність досягається тим, що крім Актора на сцені діють його Голос та Гучномовець, тобто п’еса орієнтована на слуховий вплив на реципієнта, адже велику частку смислу передаватимуть голос, інтонація тощо. До того ж значну вагу матимуть зорові ефекти. Наприклад, у ремарці зазначено: «Спалахує світло. Стіл, стілець, шафа з дзеркалом. Репродуктор на стіні і гітара з блакитним бантом, наче кицька»³.

Урешті, зберігаючи правдивість щодо роздвоєності поглядів Актора, драматург усе ж зосередила увагу

¹ Там само. С. 154.

² Там само. С. 170.

³ Там само. С. 142.

на епізодах з комуністичного життя, що підсилює драматизм, але за умови, що зразковий глядач матиме другий рівень за умовною класифікацією У. Еко.

Отже, драматургія О. Клименко позбавлена випадкових елементів у змісті й формі, реципієнту навіть доводиться реконструювати деякі факти самотужки, проявивши пильну увагу й маючи відповідні знання. Музичний супровід не тільки допомагає відновити події, а є тлом, яке увиразнює драматичний струмінь, тобто є головним драматичним елементом. Джерелом символізації для О. Клименко є життєва реальність, з якої відсікається все зайве, випадкове. Драматургу вдається заглибитись у підсвідомість своїх дійових осіб, використовуючи допомогу інших позареальних персонажів — Гучномовця («Плоть поезії»), Хо («Intermezzo»).

ДРАМАТУРГІЯ ОКСАНИ ТАНЮК: ГАРМОНІЯ ЕКЗИСТЕНЦІЙНОГО ЗМІСТУ ТА ЕПІЧНОЇ ФОРМИ

Олена Бондарева слушно констатувала: «Неправомірно було би говорити про пряме наслідування брехтівських традицій сучасною українською драмою. Проте на рівні прийомів і технологій її зв'язок з епічним театром є доволі усталеним і очевидним»¹. На цій підставі дослідниця розглядає п'єсу Оксани Танюк «Ніч Елеонори день» як п'єсу-параболу. Таке жанрове визначення нашоує на міркування щодо особливостей форми твору: «Парабола належить до філософських творів, має двочленну структуру: фабулу і тлумачення, у якому розкривається алегоричний зміст твору. Тлумачення може реалізуватися і по ходу розповіді. Для параболи характерною є яскравість сюжетних подій та образів, надто тих моментів, які підлягають алегоричному тлумаченню. Вся її структура спрямована на пробудження зацікавлення читача чи глядача»².

Оксана Когут помічає іншу закономірність української драматургії на межі ХХ–ХХІ ст. — «актуалізацію

¹ Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент. 2010. Вип. 5.

² Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці, 2001. С. 396.

поетики екзистенціалізму, <...> коли водночас змінюється ціла епоха, вивершуючи цикл першого християнського тисячоліття»¹. Саме з цих позицій дослідниця характеризує постать Єви з п'єси «Авва і Смерть» О. Танюк: «Єва — ефірна жертва, водночас вони з Іваном єдині, хто пройшли усі випробування і допущені (ініційовані) до сакрального знання про безсмертя любові — її істинність як код вічного життя. Перебуваючи на порубіжжі двох світів, вони отримали новий шанс по-іншому вибудувати моделі поведінки у реальному житті, зробити взаємини такими, які до цього моменту здавалися їм неможливими»².

Для увиразнення логіки наукової думки систематизую теоретичні міркування науковців щодо специфіки епічної драми. Насамперед попри взаємопов'язаність змісту і форми все-таки розмежую їхнє наповнення, аби чіткіше уявляти призначення епічного театру та засоби, якими воно реалізовуватиметься.

Теорія епічного театру, а згодом діалектичного не народилася в Б. Брехта на порожньому місці. Її корені доречно шукати у світовій історії театру, зокрема Б. Шалагінов бачить їх у виставах Давньої Греції, яким були властиві «“розімкнута форма”, розповідний монологізм, актуалізація релігійних і громадянських почуттів, певна “плакатність” образів та “відкритість” і “спрямленість” емоційної сфери». Крім того, послужився й досвід німецького народного барокового театру —

¹ Козут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.). Рівне, 2010. С. 55.

² Там само. С. 62.

«прийом “оголення” механізму театральної вистави, коли автор відкрито заявляє про свою присутність та керування дією». Уводить Б. Брехт і поняття «вертикального монтажу», під яким варто розуміти, що всі події «здійснюються на одному сценічному майданчику і мають привести до неоднозначного, навіть “іронічного” (тобто емоційно вільного) сприйняття того, що відбувається». І як наслідок — «розвінчання театральної умовності» задля «психологічної спрямованості глядача на вчинок»¹. О. Прищепа дає відповідь на питання, що ж саме у змісті п'єси провокуватиме глядача: «Очуженість зображення від зображуваного й автентичність такого зображення, що дає глядачеві можливість впізнавати в цих зашифрованих, але й водночас буденних образах реальні елементи власного повсякденного життя»². Упорядники «Історії театру» перераховують театральні засоби, якими Б. Брехт досягав такого ефекту: «Використовує якомога помітніші та простіші театральні засоби (освітлювачі, музика, зміни декорацій). Він навмисне ділить п'єсу на епізоди, між якими вставляє пісні, заголовки чи уривки розповіді»³. А. Баканурський і В. Корнієнко продовжують цю низку засобів: «Характерною для Т.<еатру> е.<пічного> рисою є <...> застосування прийомів, що на вербальному рівні реалізують дієгесистичну (пояснювальну) функцію. Це прийом ви-

¹ Шалагінов Б. Теорія «епічного театру» Бертольда Брехта і національно-історична традиція // Слово, яке тебе обирає. Київ, 2013. С. 352–355.

² Прищепа О. Інтертекстуальність теорії очуження Бертольда Брехта // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. 2007. № 31. С. 216–218.

³ Історія театру. Львів. 2014. С. 452.

користання хору, зонгів або віршів, відкритих звернень до глядача, свідомо руйнуючих сценічну ілюзію, всього того, що здатне підсилити вплив тієї чи іншої сцени на глядача». На думку цих науковців, епічний театр формує ціннісну позицію глядача, бо «має агресивну дидактичну структуру, яка складається з дублювання-подвоєння того, що відбувається на сцені, та ще й пояснення, тобто поєднання мімесиса з етіологічним коментарем»¹. Дж. Стайн помічає відсутність фотографічності в епічній драмі².

Теоретики літератури прагнуть надузагальнити тематику таких п'єс: «Епічна драма тяжіє до вирішення глобальних проблем. Цікавить не побут, а буття, не подієвість, а буттєвість»³. Сутність тематики глибоко екзистенційна: «Епічна драма розповідає, як і епос, про потрясіння, в які втягуються маси не одного народу, а народів, про економічні та політичні зміни, які позначаються на долі людства, про зміну ідеологій і філософських вартостей, які знову-таки впливають на долю людства. Епічна драма розповідає про цей світ задля того, щоб його можна було змінити»⁴.

Задля осягнення особливостей змалювання характерів зосереджу увагу на переконанні Б. Брехта, що «діалектична драматургія <...> уникала психології, інди-

¹ Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття. Київ, 2009. С. 236.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2... С. 172.

³ Лексикон загального та порівняльного літературознавства... С. 185.

⁴ Там само. С. 184.

відів, а стани перетворювала на процеси, роблячи це у підкреслено епічній формі»¹. Саме тому значна відповідальність лягає на акторів, їхню психологічно точну гру. Засобами досягнення такої гри, на думку Дж. Стайна, є обов'язок актора «показати аудиторії жест / Gestus, своє виразне соціальне ставлення, домінуючу натуру персонажа», при цьому характер дійової особи має вибудовуватись з учинків, а не навпаки². Ця думка дуже корелюється з поглядом Ж. Бортнік щодо «звичайності» як прояву «екзистенційного бачення авторами кожної людини як одиначної, унікальної»³.

І тут оприявнюється певна теоретична неузгодженість. Екзистенціальний зміст п'єс корелює з конфліктом, учасниками якого є особистості, що втілюють «загальне, закономірне»⁴. Можливо, це відбувається завдяки підсиленню «ваги розповіді про події, описовості, послабленню ролі дії, відданні переваги стрімкому зміненню хронотопу, подіям, що, як правило, розгортаються в різних просторово-часових площинах, багатофабульності, композиційній завершеності кожного епізоду, що набуває в межах цілого самодостатності й самозначущості»⁵. У той же час одиначність і унікальність

¹ Брехт Б. Про мистецтво театру. Київ, 1977. С. 146.

² Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. У 3 кн. Кн. 2... С. 184.

³ Бортнік Ж. Форми реалізації екзистенційної свідомості у сучасній монодрамі: сповідь vs скарга // Наукові записки. Серія «Філологічна». Острог, 2012. Вип. 28. С. 5.

⁴ Лексикон загального та порівняльного мовознавства... С. 184.

⁵ Там само.

характерів дещо йдуть урозріз з утіленням у них загальних рис епохи.

На думку Ж. Бортнік, якщо автор хоче зобразити, що його персонаж прагне зберегти екзистенційне ядро, то «обирає для нього можливість сповіді», ознакою якої в монодрамі є «складність для персонажа дати назву явищу, стану, в якому він знаходиться, коли світ не вписується в його мовлення, у доступні йому дескриптивні системи». До того ж елементом збереження цього ядра у сповіді є «пам'ять, спогади про дитинство як засіб здобуття екзистенційної захищеності»¹.

Риси літературного екзистенціалізму на матеріалі прикладів з творів Т. Шевченка, О. Довженка, Т. Осьмачки, К. Москальця, Ф. Достоєвського, П. Коельо назвав В. Пахаренко: «1. Переборювання повсякденної суспільно-побутової реальності. <...> 2. Інтелектуалізм. <...> 3. У центрі уваги — конкретна людина. <...> 4. Переважно есеїстичний тип авторського мислення. <...> 5. Застосування оповіді від першої особи. <...> 6. “Метод свідомості”. <...> 7. <...> атмосфера суворої стриманості, яку зумовлює трагічна світонастанова авторів та їхнє усвідомлення величезної відповідальності за кожне сказане слово (поезія В. Стуса). 8. Особиста авторська міфологізація дійсності, притчевість, алегоризм»².

І після того, як вже кілька сторінок веду мову про теоретичний аспект, до рук потрапляє стаття Станіслава Росовецького «А чи потрібна нам тепер екзистенційна

¹ Бортнік Ж. *Форми реалізації екзистенційної свідомості у сучасній монодрамі...* С. 11.

² Пахаренко В. *Начерк Шевченкової етики.* С. 32–33.

драма?», де автор стверджує, що моду на екзистенційну драму Україна «проспала», а от п'есам із виразним екзистенційним локусом і треба приділяти увагу. Визначаючи слушність висновків розвідки С. Росовецького, усе ж таки хочу елементами методу екзистенціальної інтерпретації текстів, апробованими в працях П. Іванишина, О. Кузьми та інших літературознавців, проаналізувати п'єси О. Танюк, щоб увиразнити художній прояв найуніверсальніших екзистенціалів. До аналізу беру україномовні твори драматурга.

Увага до назв п'єс («Мадам і Єва», «Авва і Смерть», «Ніч Елеонори день», «Бездня кличе безодню») яскраво ілюструє, що в більшості випадків у назву винесене ім'я дійової особи і найменування іншої сторони, імовірно конфліктуючої. У назві «Мадам і Єва» спостерігаємо фонетичне обігравання Мадам/Адам, що гратиме в контексті подальшої розмови про призначення Митця. Тлумачення імен має екзистенційний характер: «Єва» — «жива»¹, «Елеонора» (див. Олена) — «світло», «сяйво», «полум'я смолоскипа»². Аналогічне тлумачення й імені Нора³. Продовжують цю тенденцію й інші імена дійових осіб: «Барбара» — «чужа», «Іван» — «божа милість», «божа благодать»⁴, «Петро» — «скеля», «камінь»⁵.

¹ Трійняк І. Словник українських імен... С. 118.

² Там само. С. 265.

³ Там само. С. 255.

⁴ Там само. С. 143.

⁵ Там само. С. 292.

Для тлумачення назви п'єси «Ніч Елеонори день» слід звернути увагу або на графічне виокремлення (Ніч Ели / Нори день), або на збіжність початкових літер (Ніч Нори). Посилюють екзистенційний струмінь лексеми «смерть», «ніч», «день», «безодня».

До деяких п'єс авторка подає епіграфи: «Я — це хтось інший. *Артюр Рембо*»¹ («Мадам і Єва»); «Чи спостерігали ви коли-небудь за своїм собакою під час сну?.. Імпульсивні відрухи лап, тихе скавчання, наче він когось переслідує... Ваш пес тут і поруч, біля ваших ніг? Але чому тоді у вас закрадається сумнів і виникає питання, де зараз і з ким гуляє ваш улюбленець?.. *З нотаток кінолога*»² («Авва і Смерть»). Переважно вони конденсовано натякають на ідейний зміст твору та ілюструють пошук присутності Іншого у власному просторі.

До двох п'єс О. Танюк подає авторське жанрове визначення: «фентезі-притча з елементами чорної сучасності» («Авва і Смерть»), «п'єса на 2 не-дії» («Безодня кличе безодню»). Такі формулювання дають установку реципієнту, що в основі слід чекати не дію, а оповідь про бутевість. До того ж і «притча», і «не-дія» указують на епічність, а «чорна сучасність» не що інше, як екзистенція.

Тільки в п'єсі «Авва і Смерть» представлення дійових осіб більш-менш розгорнуте: маємо вказівку і на соціальний статус (дружина, друг), і на риси характеру (егоцентрик, альтруїст), елементи зовнішності (блондинка), матеріальний статок («Як йому вдалося стати багатієм,

¹ Танюк О. Мадам і Єва // Казки для дорослих. Не тільки п'єси. Київ, 2009. С. 181.

² Танюк О. Авва і Смерть... С. 213.

відомо лише Богові»¹), рід занять (фахівець з криогенної медицини, бізнесмен).

Драматург доволі уважна до опису місця, де відбуваються події, зайнятості дійових осіб. Так, в авторських поясненнях до п'єси «Мадам і Єва» читаємо: «Темно. Єва сидить у фотелі. Коли ввімкнеться світло, ми побачимо, що на ній досі ще вечірня сукня. Вона дуже стомлена, в руці нерозкритий лист»². Події п'єси «Ніч Елеонори день» також розпочинаються в темряві. Вона з п'єси «Безодня кличе безодню» «весь час повернута спиною. Можливо, вона весь час буде прати та розвішувати білизну»³. Отже, О. Танюк відкрита до гри світлом/темрявою (ознака екзистенціалістського бачення), а також наповнює сценічний простір речами, які матимуть особливий сенс.

Простір дому, у якому живе родина Петра і Єви, нагадує сценічний простір містерій: «Своєрідна система модулів: сходи, коридори, кімнати, що перетинаються, немов у різних вимірах. Такий собі кубик-рубик. У кожній кімнаті-клітині — свій ритм, своє життя, власний внутрішній сюжет. Десь нагорі — лабораторія Петра. Простір прагне трансформуватися, набувати різних інтер'єрних конфігурацій»⁴. Але наразі важливі не формальні особливості, а змістові. Зупинимось на двох. По-перше, у містеріях комбінування складного простору виникало через необхідність дотримання агіографічного сюжету, а отже, це вносило елемент епічності, що й спостерігається

¹ Там само.

² Танюк О. Мадам і Єва... С. 181.

³ Танюк О. Безодня кличе безодню... С. 327.

⁴ Танюк О. Авва і Смерть... С. 214.

в п'єсах О. Танюк. По-друге, призначення містерії — дати змогу глядачам усвідомити сутність буття, проілюструвати владу життя над смертю.

Ремарки в п'єсах О. Танюк стислі, лаконічні й дуже місткі. Загалом їх можна поділити за значенням на дві групи: ті, що вказують на дію, яка має відбуватися на сцені («Порається з листом», «Закурює», «Кладе слухавку», «Запалює свічку»), і ті, що характеризують інтонацію, з якою промовляє дійова особа («Зі злістю», «Зітхає», «Спересердя», «Іронічно», «Ображено, вдаючи дівчинку, інфантильно»). Більшість ремарок у п'єсі «Авва і Смерть» однослівні й передають інтонацію, яка вимагає однозначної міміки («Агресивно», «Обурено», «Схлипуючи», «Грайливо», «Замуркотіла», «Поблажливо», «Трохи зверхньо», «Зайшовшись сміхом», «Ображено»). Невелику групу ремарок становлять ті, що вказують акторам на доречні жести: «Робить рукою якийсь непевний жест», «Уважно розглядає вазочку з яблуками», «Єва-Лілі гарячково кидається раптом до книжкової шафи, дістає з полиці альбом, перегортає сторінки», «Знижуючи плечима», «Пауза, мовчазний поєдинок. Єва перша відступає».

Образна система п'єс проста. Драматургія О. Танюк також тяжіє до змалювання образу Митця, що в п'єсі «Мадам і Єва» постає естетом, якому «подобаються гарні, розумні, талановиті жінки»¹. Драматург через діалог Єва — Лілі розкриває власне глибоке переконання, що письменницька установка щодо життя має бути сформульована так: «Життя — найкращий аналітик, бо досліджує

¹ Танюк О. Мадам і Єва... С. 192.

події не тоді, коли вони вже мертві, позаяк минули, — а безпосередньо у самому їх русі, в “тепер”»¹.

Митцем (у сенсі Майстром своєї справи) є Петро — «фахівець з кріогенної медицини» («Авва і Смерть»). Він увесь час потребує спокою й розуміння рідних. Сенс свого життя бачить у можливості воскресити інших. Усвідомлюючи себе генієм, Петро ставить високі вимоги до навколишніх. Так, коханці Лялі він пропонує стати біоматеріалом для дослідів. Але на подібну жертвенність може бути готовою тільки та жінка, яка вміє не лише споживати, а й віддавати. І хоча репліки Єви сповнені болю через відсутність уваги чоловіка, вона готова ризикнути своїм життям заради його наукової мрії: «Я вже давно не жива і не мертва. Не треба нічого казати. Принаймні буде хоч якась певність. Я не жартую. Це навіть цікаво. Я лежатиму у кришталевому сні. Як спляча красуня. Ти ж над усе обожнюєш своїх заморожених. Я часто спостерігала, як ти спілкуєшся із заснулими хробаками й жабами. А які слова ти говориш Авві, яку помічаєш лише тоді, коли вона опиняється у твоєму кріобоксі! Я й не здогадувалася, що ти знаєш такі ніжні та ласкаві слова»².

Оновлення Митця в п'єсі «Мадам і Єва» відбувається після віднайдення нового сюжету, сповненого інтриги, що зачаровуватиме глядача. Петрове ж оновлення в сутності глибше, адже відроджується родинна гармонія, сімейне життя, сповнене любові, а не досягається химерне вічне життя на землі. Ці два оновлення ніби

¹ Там само. С. 197.

² Танюк О. Авва і Смерть... С. 244.

протиставляються одне одному, адже в основі дій Петра лежить спрямованість на вчинок.

Натхненниками Митця є жінки: муза, коханка, донька, мати, подруга, колежанка, або та, що вміє грати всі ці ролі. Жінка Митця «повинна мати щось пікантне, якусь родзинку, сама має бути інтригою, талантом, умінням...»¹ Єва («Мадам і Єва») як мудра ідеальна жінка афористично стверджує: «Митець без закоханості — наче риба без води»².

Бабуся Нора («Ніч Елеонори день») заповідає ознаки доброго тону для жінки: «Ніхто, ніхто не повинен бачити жінку без макіяжу. Без гарного настрою. Без розумної книжки. Без коханця»³.

Наскрізним образом п'єс є смерть — «одне із головних уявлень міфологічної картини світу», «момент переходу людини із “цього” світу на “той” світ, межі між ними і одночасно — головний зміст і характеристика того світу»⁴. В. Войтович стверджує, що в багатьох переказах «смерть персоніфікується, найчастіше вона виступає в жіночій іпостасі: це страшна кістлява баба з косою, вдягнута у біле»⁵. Смерть у п'єсі «Авва і Смерть» тілесно постає у сцені 2 другої дії й зовні «чимось нагадує домашнього лікаря»⁶.

Характери дійових осіб п'єс О. Танюк сталі, але їхній стан змальований як процес пошуку власної сутності, сенсу життя, який слід поважати.

¹ Танюк О. Мадам і Єва... С. 192.

² Там само. С. 182.

³ Танюк О. Ніч Елеонори день... С. 290.

⁴ Войтович В. Українська міфологія. Київ, 2002. С. 487.

⁵ Там само. С. 488.

⁶ Танюк О. Авва і Смерть... С. 246.

Зневажливе ставлення до життя призводить до передчасної смерті (Він — «Мадам і Єва»). Межа життя і смерті як наскрізна тематична лінія постає в кожній п'єсі драматурга, хоча й з різних позицій. Так, у п'єсі «Ніч ЕлеоНори день» смерть постає як необхідність, що усвідомлює бабуся Нора: «Я для тебе — тюрма. Ти права, як ти можеш завести стосунки, сім'ю, як ти взагалі можеш когось сюди провести? Я ж — неадекватна»¹.

Ще однією ознакою епічної драми є використання театру в театрі. Так, Єва-Лілі («Мадам і Єва») зізнається: «А знаєте, давно хотіла зіграти виставу, наприклад, однією нотою. Одним настроєм. Щоб нічого не мінялось. Розумієте? Однією фарбою. Без конфлікту, без розвитку, через безперервність нинішнього»². Лілі-Єва ж вважає, що в основі будь-якого театру має лежати конфлікт.

Конфлікт двох моделей кохання: жертвовної любові (Єва — «Авва і Смерть») та «нормальних, теплих, живих стосунків»³ (Ляля — «Авва і Смерть»). Кохання, за О. Танюк, — це «дотик абсолюту»⁴. І представлені характери, і оприявлені конфлікти дають змогу читачам/глядачам упізнати елементи власного повсякдення.

Авторка апелює до надбудов екзистенції: безсмертя, яке пов'язує зі щирим коханням; краси, що є нічим іншим, як «покликом життя»⁵, тому й очікуваним є розуміння сенсу життя — «доторкнутись до щастя»⁶.

¹ Танюк О. Ніч ЕлеоНори день... С. 296–297.

² Танюк О. Мадам і Єва... С. 201.

³ Танюк О. Авва і Смерть... С. 256.

⁴ Танюк О. Безодня кличе безодню... С. 339.

⁵ Там само. С. 330.

⁶ Там само. С. 333.

Драматургія О.Танюк попри свою епічність — сценічна. І це підтверджується грою світлом («світло гасне», «затемнення»), музичними і кольоровими крапленнями, зміною декорацій, протиставленням тиші й звукових інкрустацій («телефонний дзвінок», «дзвінок у двері», «звідти долинає клекіт води і якісь мантри», «з лабораторії долинають якісь звуки»). Але всі ці сценічні ефекти наповнені екзистенційним змістом.

Дія п'єси «Мадам і Єва» розпочинається в темряві, контраст зі світлом потрібен, щоб увиразнити самотню постать Єви у фотелі. Та й її стан дисгармонії тільки підкреслюється цієї темнотою. «Світло починає миготіти», коли приходить Гостя — «давня знайома, так би мовити — перше кохання» Його. Подальша розмова відбувається при запаленій свічці, що посилює таємничість, відвертість, важливість розмови.

Світло використовується також для відмежування змін. Коли Єва і Лілі під час розмови вирішили помінятися місцями, світло знову гасне: «Коли світло ввімкнеться, ми побачимо двох жінок, що сидять за столом за чашкою чаю. Перед ними вазочка з яблуками. Атмосфера легкої невимушеної світської бесіди»¹. Оскільки після цього імена дійових осіб фіксуються як Єва-Лілі і Лілі-Єва, можна допустити, що Єва й Лілі — це дві сутності однієї жінки. Удруге миготить свічка, коли входить Він, і гасне, щоб здійснений Ним постріл пролунав у темряві.

¹ Танюк О. Мадам і Єва... С. 197.

Протиставлення темряви і світла використовується для окреслення шляху пошуку себе. Вона («Безодня кличе безодню») метафорично це окреслює так: «Ні, справді, щось у мене сьогодні з пам'яттю. Як у темряві. І вчора була темрява. Дивно. Ну, тому, що мені завжди залишають світло. Як підказку, куди йти»¹. Діє в п'єсах й інша опозиція: тиша/звук. Наприклад, телефонний дзвінок перериває монолог Єви. Він нав'язливо лунає, щоб посилити роздратованість жінки, налаштувати її на відвертість.

Наповненість краси змістом, тіла душею — ідея п'єси «Безодня кличе безодню». Короткостроковість краси доводиться порівнянням вроди з «білопінними хвилями японської вишні»². Та й уся п'єса пронизана світлими тонами: «басейн з молоком», «сріблястий папір», «персні з бірюзою», «сіре кошенятко».

Отже, екзистенціальна філософія знайшла свою художню реалізацію в драматургії О. Танюк, де людське буття аналізується крізь призму особистісного сприйняття, що увиразнюється відкритістю почуттів та емоцій. До того ж відчутна присутність автора, «вертикальний монтаж», що приводить до емоційного сприйняття реципієнтами зображеного і можливості побачити власне повсякдення — ці та багато інших засобів формують ціннісну позицію глядача.

¹ Танюк О. Безодня кличе безодню... С. 337.

² Там само. С. 328.

СЦЕНІЧНІСТЬ І ТЕАТРАЛЬНІСТЬ

П'ЄС ВАЛЕРІЯ ГЕРАСИМЧУКА

Літературні критики не балували В. Герасимчука своєю увагою¹, але водночас жодна праця з історії української драматургії кінця ХХ — початку ХХІ ст. не обходиться без згадки про його доробок. Це й зрозуміло, адже письменник крім поезії й прози написав понад два десятки драм, оцінка яких містко і влучно подана Петром Сорокою в «Літературній Україні» від 26 жовтня 2006 р.: «Він написав двадцять п'єс, між якими є геніальні, талановиті і середні, але немає слабких, посередніх із художнього боку. Не треба боятися сказати про Герасимчука так, як сучасники говорили про великих драматургів минулого, скажімо, Мольєра: він не може написати слабку річ. Якби якась інша література світу мала драматичного поета такого високого рівня, він давно уже став би визнаним метром і класиком».

¹ Думаю, це сталося тому, що письменник ніколи не гнався за славою й увагою, він послідовно у своєму житті був вірний ідеї, що талант — це обов'язок каторжно працювати: «Дивлюся на білялітературну суєту багатьох своїх ровесників, і стає мені сумно... Премії, захвалювальні статті, спілчанські й видавничі посади, відрядження, вечори, відзнаки... Рано, рано почали хлопці знімати шкуру із ще не вбитого ведмедя. Щоб мати це все, потрібні твори, твори і твори. Творів немає, але вже є слава (хай навіть і штучно роздута). Але ж слава — це не те, що дають, слава — це те, що здобувають! Здобувають важкою працею, ціною великих випробувань і навіть кров'ю. А дають тільки подачки. Жити на подачках — нижче від гідності митця» (*Герасимчук В. Обби-ті пелюстки. Думки про літературу // Київ. 1991. № 7. С. 122*).

Звичайно, говорити про стиль драматурга доцільніше на основі всього його доробку, але наразі зупинимо увагу на творах, які сам автор зібрав під назвою «П'єси про великих», чим уже засвідчив їх однорідність. Щоб висновки щодо ознак художньої довершеності, значного сценічного потенціалу, притаманних п'єсам В. Герасимчука, були науково верифікованими і стосувалися не однієї збірки, до уваги братиму й інші п'єси, зокрема «Ангел-хранитель» і «Азартні ігри».

У своїх п'єсах Валерій Герасимчук, розкриваючи через життя відомих людей обрані для висвітлення ідеї, часто порушує питання про призначення мистецтва, при цьому не оминає увагою й питань життєвої, історичної та художньої правди. Так, в авторському поясненні до драми на дві дії «Душа в огні» драматург пояснює: «“П'єси про великих”... В основі всіх цих драм, до яких належить і драма про Олександра Довженка, лежать дійсні факти з життя дванадцятьох великих, які представлені у цій книзі. Я старався майже ніде не відступати від історичної правди. Але іноді її доводилось замінити на правду художню, бо історична правда була вже надто гірка... Я знаю, що стосунки Довженка і Солнцевої не весь час були такі піднесено-романтичні. Але ще ж Чехов сказав, що “надо изображать жизнь не такою, какая она есть, и не такою, какая она должна быть, а такою, какая она в мечтах”. Майже ту ж саму думку повторив і Олександр Довженко, коли написав: “Якщо вибирати між правдою і красою, то я вибираю красу”.

Є правда художня. І є правда життя. Правда життя — річ, безперечно, дуже важлива. Але ж уся світова література тримається саме на правді художній. Тобто — на красі...»¹

Для розуміння письменницьких установок відчуваю обов'язок звернутися до літературно-критичних праць автора. Так, В. Герасимчук переконаний, що твір художньої літератури повинен бути сповнений багатозначності, символічних натяків, інтелектуальних поворотів — усього того, що примушує читача думати: «У художньому творі не слід намагатися розкласти все по полицях. По-перше, це неможливо, по-друге, не потрібно, а по-третє, принижує читача, який сам повинен думати, а не стояти осторонь і тільки спостерігати»². В інших своїх міркуваннях драматург також наголошує на важливості багатого внутрішнього змісту твору, який досягається двома шляхами: передусім — працею «над словом, композицією, над характерами героїв»³, над переосмисленням історії та шліфуванням мови і обов'язково — спрямованістю таланту: «Митця слід шанувати не за сам талант, а за те, у бік чиїх інтересів — особистих чи загальнолюдських — він цей талант повертає»⁴. Не останнє місце посідають і людські риси характеру

¹ Герасимчук В. Душа в огні // П'єси про великих. Київ, 2003. С. 234.

² Герасимчук В. Оббиті пелюстки. Думки про літературу. Стаття друга // Київ. 1991. № 9. С. 119.

³ Вимоги до письменників В. Герасимчук викладав не тільки в критичних розвідках, а й у п'єсах. Так, Сервантес («Помилка Сервантеса») пояснює Дон Кіхоту: «Розумієш, письменник під кожен свій задум добирає відповідного літературного героя, в уста якого він вкладає свої думки, роздуми, висновки, ідеї...» / Герасимчук В. П'єси про великих... С. 185.

⁴ Герасимчук В. Оббиті пелюстки. Думки про літературу... С. 123.

письменника — працьовитість, терплячість, сила волі, вимогливість, усвідомлення обов'язку бути пророком.

Об'єктом уваги драматурга стали саме ті видатні постаті, які відповідали названому. У заголовках п'єс, що увійшли до збірки, яскраво домінує прізвище людини (винятки — «Душа в огні», «В облозі саламандр»), чие творче життя вирішив художньо осмислити драматург. Очікувано, що переважна більшість — письменники, хоча фігурують і філософ Сократ, митрополит Андрей Шептицький, хімік Нобель, музиканти Бетховен і Паганіні. Кожна п'єса — життя однієї людини, за винятком п'єс «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея», «Кохані Бетховена і коханки Паганіні», «Цикута для Сократа». Серед інших об'єднувальних ознак — життя на зламі століть; далі схожість треба шукати на глибинному змістовому рівні, а формально на поверхні лежить виразна географічна розмаїтість — Україна, Франція, Давня Греція, Швеція, США, Росія, Іспанія, Англія, Німеччина Італія, Чехословаччина. Більшість заголовків п'єс — називні; помітно, що автор схиляється до використання незакінчених («Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...») і окличних речень («Приборкування... Шекспіра!»). Крапки В. Герасимчук використовує тоді, коли в назві п'єси відсутня лексема, що несе потужний заряд авторської оцінки, або вдаючись до мінус-прийому. Для увиразнення художнього шедевр, навколо якого, можливо, розгортатиметься дія в п'єсі, В. Герасимчук інколи вдається до алюзії.

Кожна назва п'єси супроводжується авторським жанровим визначенням. Усі вони — драми, крім «Помилки

Сервантеса», яку драматург назвав комедією. Структурно зміст усіх цих п'єс автор поділяє на дві дії. Зауважу, що авторське жанрове визначення відповідає традиційному розумінню жанрових сутностей драми й комедії.

Представлення дійових осіб доволі одноманітне. У кожній п'єсі драматург указує родинну або соціальну роль дійової особи — такої інформації виявляється достатньо, оскільки життя талановитих людей відоме читачам.

В окремих п'єсах драматург удається до авторського пояснення виникнення задуму твору («Андрей Шептицький», «Душа в огні») або до використання епіграфа («Цикута для Сократа»), щоб увиразнити життєвий епізод, покладений в основу художнього осмислення: «Він першим став розмірковувати про спосіб життя і першим із філософів був страчений за вироком суду... “Ти помираєш безневинно”, — казала йому дружина. “А ти б хотіла, щоб заслужено?” — запитав він (Діоген Лаертський. “Про життя, вчення і вислови знаменитих філософів”)¹.

Значно уважніший В. Герасимчук до опису часу й місця подій і твору загалом, і кожної дії. Маємо вказівки на рік, місто, вулицю, описи житла, інших побутових дрібниць. Саме така увага до подробиць, які бувають потрібні режисерам, наштовхнула на думку про значний сценічний потенціал п'єс Валерія Герасимчука.

¹ Герасимчук В. Цикута для Сократа // П'єси про великих... С. 98.

Подальший аналіз неможливий без значного теоретичного пасажу щодо критеріїв сценічності й театральності. Звичайно, його можна було оминати, якби в назву літературного портрета було винесене абстрактне й популярне нині поняття «театральні виміри». Прагнення ж наукової істини визначає інший хід думок.

Здавалося б, доволі часто вживані поняття «сценічність» і «театральність», без оперування якими не обходиться жодна праця з теорії чи історії драми й театру, мусили б мати чітку дефініцію та визначені критерії. Проте, мабуть, через доступність і очевидність більшість театрознавчих словників і лексиконів не містять перерахування критеріїв, застосування яких спростило б оцінку п'єс з указаних позицій. Є лише розуміння сценічності як критерію театральності, що не вносить прозорості в проблему.

У дефініціях же спостерігається неузгодженість, яка пояснюється тим, що панівна нині значна кількість теоретичних концепцій визначають різні підходи до тлумачення понять. Унаслідок цього виникає слабке місце — бачення видовищності, дієвості, демонстративності тощо критеріями і театральності, і сценічності. Переконана, що визначення цим поняттям слід давати, виходячи з розуміння сутності першооснов — сцени й театру. Оскільки основне розуміння «сцени» — «місце, де здійснюються театральні вистави»¹, тож логічно, що «сценічність» — це «придатність для сцени, для театрального втілення»².

¹ Літературознавчий словник-довідник. Київ, 1997. С. 665.

² Словарь литературоведческих терминов. Москва, 1974. С. 391.

Найбільш конструктивно до визначення *критеріїв сценічності* як основної вимоги драми підійшов А. Ткаченко: «Це і наявність виразно окресленого *конфлікту* <...>; і часопросторова сконденсованість, насиченість *художнього світу*; і розрахована на театральне виконання та масовий ефект повноголоса *мова*, з якою *персонаж-актор* має вступати у *діа-* та *полілог* зі сценічними партнерами й водночас *монологічно* апелювати до глядачів (<...>); і не в останню чергу — врахування засобів *театральної умовності*, історично змінної і рухомої»¹.

Отже, для того, щоб твір був сценічним, необхідні насамперед знання й майстерність драматурга (а не акторів чи режисера), які поділяю на три групи: наукова ерудиція, знання законів художньої творчості й художня майстерність. До *першої групи* слід віднести знання законів сценічної майстерності, психології сприймання глядачами вистави, щоб уміти не тільки викликати захоплену увагу, а й «тримати її в напруженні до самого кінця вистави»². До *другої* — усвідомлення сутності образності, художності, важливості національного колориту; знання засобів творення дійових осіб з виразними й відмінними (!) характерами, відтворення епохи, оприявлення гострих конфліктів, дієвості (і підпорядкованості дії надзавданню п'єси), гри; «уміння бути яскравим, лаконічним, ударним у своїх виражальних засобах»³. До *третьої* — майстерність у створенні видовищних

¹ Ткаченко А. Мистецтво слова. Київ, 1997. С. 100–101.

² Клековкін О. Theatrica. Лексикон. Київ, 2012. С. 466.

³ Там само.

сцен, сповнених вирашними сценічними ситуаціями, розгортанні інтриги; увага до речей, які не тільки складають малюнок акторської гри, а і є сценічними знаками. Урешті — наявність «вічного» начала, яке забезпечить тривалу, а то й вічну увагу театралів. Але при всьому цьому автор має бути мудрим і дослухатися влучної поради В. Сахновського-Панкєєва: «Драматург взагалі не може і не повинен стримувати політ своєї фантазії, поступатися багатством поетичних асоціацій в ім'я того, щоб зробити п'єсу цілком і повністю в кожній своїй деталі приступною для сприйняття на слух. Про це по-дбає театр.

Він застосує до п'єси історично зумовлений критерій сценічності, а відтак виключить із вистави непотрібні сьогодні фрагменти тексту, інколи навіть і специфічні частини п'єси, породжені самим типом вистави, сучасним автором, але архаїчним з точки зору сьогоднішніх уявлень»¹.

Аксіоматично відомо, що театр є видом мистецтва, який відтворює дійсність за допомогою драматичної дії. І на цьому етапі думки важливо пам'ятати, що дія адресована реципієнту, однак «у випадку з театральністю враховується не лише ефект, що його може справити на іншого той чи інший феномен культури, але й те, що він не існує як реальність поза моментом сприйняття; коли глядач припиняє дивитись, театральність зникає»².

¹ Сахновський-Панкєєв В. Драма і театр. Київ, 1982. С. 98.

² Шестопал О. Театральність як перцептивна категорія у контексті сучасних міждисциплінарних досліджень // Літературознавчі студії. 2013. Вип. 37. Ч. 2. С. 438.

Наслідок впливу — це ті найважливіші позитивні функції театру, які слушно окреслила О. Бувалець: «З позитивного погляду, театр, як одна з форм суспільної свідомості, здійснює соціокультурні функції: виховну, пропагандистську, людського пізнання, самопізнання, впізнання (ідентифікації) й самозміни»¹.

Унаслідок цих міркувань постають два питання: Чи кожний драматургічний текст з високим сценічним потенціалом є театральним? і Чи доцільно взагалі говорити про театральність драматургічного тексту? Відповідь на останнє питання давала Н. Прозорова в контексті теорії «театральності драми». З одного боку, театральним є будь-який текст за умови його сценічного втілення; з іншого — текст п'єси наділений «сценічною можливістю гіпотетичного спектаклю»².

Думаю, що відповідати на перше питання слід з урахуванням двох векторів: театральності поставленого спектаклю і театральності тексту п'єси. Поставлений спектакль доцільно вважати театральним тоді, коли відбувся контакт із глядачем, коли досягнуті основні позитивні функції театру. Але не кожний твір із високим сценічним потенціалом є театральним. Адже наявність видовищності, гри з читачем не забезпечують «вічного начала», надідеї, яка визначала б внутрішній рух.

Отже, коли ми говоримо про сценічність — мова йде про засоби, якими досягається змістовність, коли ж

¹ Бувалець О. Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі // *Культура України*. 2013. Вип. 43. С. 173.

² Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Київ, 2006. С. 390.

про театральність — про ті засоби, якими ця змістовність доноситься до реципієнта.

В. Герасимчук уважний до сценічних деталей: драматург прискіпливо описує інтер'єр помешкання своїх героїв. Так, «важкохворий *Андрей Шептицький* напівлежить у кріслі у своїй митрополичій палаті»¹; кабінет Мольєра — виразний приклад робочого місця письменника: «Велика кімната: шафи з книгами, завалений рукописами письмовий стіл, картини на стінах, погруддя філософів біля вікна, крісло біля каміна...»² Як бачимо, знову господар у кріслі, згадка про яке викликає довгий асоціативний ряд: дім, родина, затишок, хвороба. Якщо зважати, що крісло на сцені одне, то чи не трон це — ознака високого соціального статусу героїв. Крісло, ковдра на тілі Шептицького — речі-символи, що допомагають передати його важкий фізичний стан. У п'єсі «Поет і Король, або Кончина Мольєра» до таких речей слід віднести хустину з плямами крові, а також спів монашок, про який Мольєр зауважує: «Так жалібно виводять, наче відхідну мені співають...»³ Гусяче перо, цупкий жовтуватий папір, на якому працює Мольєр, якнайкраще відтворюють добу Відродження.

Небайдужий письменник і до музичного супроводу. У першій дії п'єси «Андрей Шептицький» після розмови Митрополита з братом-студитом Анастасієм «звідкілясь

¹ Герасимчук В. Андрей Шептицький... С. 5.

² Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра... С. 55.

³ Там само. С. 75.

іздалеку починає долимати мелодія віденського вальсу Штрауса»¹, яка не тільки нагадувала Шептицькому молодість, а й уселяла віру Анастасія в одужання наставника. Її оптимізм, рух звуку висхідною, ствердні акорди — якнайкраще підтвердження словам: «Та ні! У Вас ще сила є в руці!»; «Ви знов своєї... Годі Вам про се! Ще будуть дні в Вас світлі й не імлісті. І сад ще буде у цвіту і в листі»². Весняна мелодія про зелену пору року, про одужання й подолання хвороби потрібна драматургові, щоб на змістовому рівні передати внутрішній стан Анастасія. Репліка ж Шептицького: «Дивись, як листя кружить у танку»³, — натяк на вальс, який ось-ось лунатиме на повну силу. Так драматург готує реципієнта до подальших подій.

На рівні форми спогади Шептицького найкраще передає чарівний вихор кружляння молодих пар. В авторських поясненнях наявні виразні вказівки режисеру: «Мелодія вальсу звучить уже зовсім поруч, вона заповнює всю кімнату, і раптом митрополича палата перетворюється на розкішну залу з яскравою картиною світського балу»⁴. Потім митрополича палата ще перетворюватиметься «на велику кімнату з родинного маєтку Шептицьких у Прилбичах»⁵.

Болісна музика лунає в п'єсі про Мольєра — тут драматург не рекомендує якоїсь конкретної мелодії,

¹ Герасимчук В. Андрей Шептицький... С. 10.

² Там само. С. 8, 9.

³ Там само. С. 9.

⁴ Там само. С. 10.

⁵ Там само. С. 16.

покладаючись на смак режисера. Цей сум — вираження внутрішнього душевного стану Онори, яка втратила власну сутність — не змогла стати господинею, бо за покликанням є Музою Мольєра: «Якби поруч зі мною весь час була така жінка, як ви, — я прожив би набагато краще і довше...»¹, — зізнається драматург.

Режисерові слід бути уважним до кожного слова, ужитого В. Герасимчуком в авторських поясненнях, оскільки у відтінках смислових значень закладений видовищний ефект. Мова зараз йде про журливу музику, яка звучить наприкінці першої дії після слів: «І в пана Мольєра теж хворі легені... Боже, Боже, що ж воно буде... Йому ж ледве за п'ятдесят...»²

Роль музики в п'єсі «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» двоплощинна: з одного боку, вона є тлом для розвитку подій, з іншого — однакове відчуття музики чоловіком і жінкою є основою для побудови гармонійних стосунків. Перша і друга дії п'єси від контрастності, що досягається протилежним музичним настроєм, наближаються до єдиної настроєвості. Одна з ліричних мелодій Людвіга ван Бетховена — гарне тло, щоб представити віденську знать, чиї вигуки «Після Моцарта Відень зміг покорити тільки Бетховен!»³, а також відмова Галленберга в музичних змаганнях створюють настрої впевненості, контрастно до якого в другій дії звучить надривна гра Паганіні.

¹ Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра... С. 64.

² Там само. С. 72.

³ Герасимчук В. Кохані Бетховена і коханки Паганіні... С. 212.

Для маестро Бетховена було важливим, щоб кохана людина відчувала музику так само тонко, як і він. Тому гра Джульєтти викликала не тільки розгубленість, смуток, роздратування, а й погіршення фізичного стану: «У вухах шумить... Це, певно, від перевтоми... Нічого страшного, це пройде...»¹ Оскільки В. Герасимчук орієнтується на реципієнта-глядача, то репліки дійових осіб активно підкріплює конденсованими ремарками: «розгублено дивиться в ноти», «закриває вуха руками», «швидко виходить»². Як утілення ідеальних стосунків В. Герасимчук зображає стосунки Паганіні з Дамою, цілуючи яку, скрипаль промовляє: «Спасибі, що прилучила мене до гітари — це прекрасний інструмент: мої пальці стали ще гнучкішими!»³ Але і ця гармонія виявилась нетривалою: «Раптом до фортепіано приєднується скрипка! Сцена повертається — і ми бачимо хворого і самотнього *Паганіні*, який на скрипці грає ту ж саму мелодію... Мелодії фортепіано і скрипки зливаються. Крутиться сцена, показуючи то *Бетховена* за роялем, то *Паганіні* зі скрипкою, які виконують одну і ту ж сонату...»⁴

Інший сценічний прийом, виразно використаний драматургом, — «п'єса в п'єсі». Так, на сцені під час інсценізації «Приборкування... Шекспіра!» йтимуть вистави В. Шекспіра «Річард III», «Річард II», «Приборкування норавливої», а дійова особа Шекспір поставатиме

¹ Там само. С. 217.

² Там само.

³ Там само. С. 218.

⁴ Там само. С. 233.

у двох іпостасях — драматурга й актора. Вистава у виставі — це й п'ята сцена першої дії драми «Поет і Король, або Кончина Мольєра». Мольєр виконує роль Поета, за плечима якого стоїть Муза і виголошує його призначення: «А ти — все пишеш перед Богом звіт про те, як, відкриваючи пороки, ти намагався врятувати світ...»¹ Інший твір, який звучить у цій п'єсі — комедія на три дії «Хворий, та й годі» Жана Батиста Мольєра. Притому двічі: як читка і як гра. Функція «п'єси в п'єсі» очевидна — увиразнити основну сюжетну лінію. Крім того, поділяючи думку П. Паві, що «театр у театрі — це тільки самоусвідомлення театральної творчості»², вважаю, що цей елемент був потрібний В. Герасимчукові, щоб проілюструвати важливість для драматурга сценічного втілення власних творів. До того ж не варто забувати, що прийомом «сцени на сцені» радо користувалися драматурги Відродження, зокрема й В. Шекспір, адже він «посилював реальність подій, що відбуваються на сцені»³. О. Бондарева в п'єсі «Цикута для Сократа» функцію цього прийому бачить у можливості створення віртуального простору як структурної моделі п'єси: «З введенням комп'ютера до реєстру сценічного інструментарію деформується узвичаєний тип сценічного “автора” як живого і неодмінного учасника подій основної драматургічної лінії п'єси, котрий “фіксує” події як опосередковані враження від актуальної реальності. Комп'ютерний екран, біля якого Віктор ладен творити “не відриваючись”,

¹ Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра... С. 63.

² Паві П. Словник театру. Львів, 2006. С. 515.

³ Аникст А. Театр епохи Шекспира. С. 268.

є “границею високої енергії”, оскільки він відділяє актуальну реальність від віртуальної. Тож заглиблення персонажа в екран монітора дає йому можливість певним чином абстрагуватися від світу й інших персонажів, якими представлена актуальна реальність, і продовжувати творити навіть у вкрай несприятливих умовах — при смертній хворобі, напівголодному житті, підступній дружині та ін.»¹

Для зміни сцен у межах однієї дії В. Герасимчук радить не тільки міняти декорації, а й використовувати рух самої сцени — «І ось сцена повертається на 180 градусів»² («Цикута для Сократа»). Рух сцени якнайкраще відображає не тільки зміну від життя драматурга до подій його твору, а й фізичний стан Віктора: «Крутиться сценічний круг, показуючи то в'язницю, де сидить Сократ, то Віктора за комп'ютером (видно, що у нього голова іде обертом!)»³ Цей прийом доречний і для показу зміни часу (наміри Чехова їхати до Сибіру доволі швидко змінюються на зображення зборів в «Оковах для Чехова»).

Єдність сюжету в п'єсі «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...» утримується тим, що Хемінгуей, якого виснули на Нобелівську премію, висловлює повагу до винахідника, а четверта дружина Хемінгуея Мері Уелш констатує: «Ви з Нобелем — повна протилежність один

¹ Бондарева О. Віртуальна реальність як структурна модель сучасної драми: «симулятивна» міфологія і бриколажна гра // Південний архів. Херсон, 2007. Вип. XXXVI. С. 9.

² Герасимчук В. Цикута для Сократа... С. 101.

³ Там само. С. 113.

одному! Він ніколи не вживав спиртного, а ти п'єш усе підряд... <...> Він ніколи не був одружений, а ти — чотири рази! <...> Він унікав карт і інших азартних ігор, а ти граєш у карти, в кості, в рулетку, робиш ставки на скачках! <...> Він не мав дітей, а в тебе є аж три сини! <...> Але у вас є одна спільна риса — він для своїх досліджень весь час замикався у лабораторії, а ти для свого писання — у робочому кабінеті»¹.

Слабке місце цієї п'єси — у частому цитуванні драматургом думок Хемінгуея, висловлених у минулому. І хоча це не заважає сценічності, але породжує формальну неправдивість, адже мовленню людини загалом притаманне народження нових думок, а не апелювання до вже висловленого. Подібна картина спостерігається й у п'єсі «Душа в огні». Також сцена восьмої другої дії — розмова Хемінгуея з кореспондентами — видається невдалою і сценічно. Наявність аж семи кореспондентів, кожен з яких ставить лише одне коротке питання, невиправдана, бо ж артист, далєбі, з'являється на сцені, аби тільки промовити: «Які письменники мали на вас найбільший вплив?»²

Крім того, у п'єсі «Ангел-хранитель» драматург звертається не до руху сцени, а до іншого сценічного прийому зміни дій-актів — гри світла і руху. Так, драматург знаходить можливість пов'язати таке: «Завідуючий ангельськими кадрами стомлено сідає за стіл і махає на своє обличчя якоюсь папкою замість віяла. Потім

¹ Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея... С. 139.

² Там само. С. 141.

згадує, що на столі є вентилятор, і включає його. Вентилятор подув, здійнявся вітер, і хмара, на якій стоїть стіл, попливла від того подуву по небу, зникаючи зі сцени. Замість неї внизу з'являється квартира Безгрішного»¹.

Обірваним, як для читання, сприймається фінал драми «Окови для Чехова», але завершальна репліка Чехова: «В руках кайдани носити легше, ніж на руках...»² — під спів «Ой, горе тій чайці, чаєчці-небозі, що вивела чаєнят при самій дорозі...» є ефектним сценічним епізодом.

Отже, В. Герасимчук використовує широкий арсенал засобів, щоб не тільки зацікавити глядача, а й утримати увагу, донести до його свідомості найважливіші ідеї. Використані засоби доволі традиційні з урахуванням специфіки драми як роду літератури та театрального мистецтва. Це й використання речей-символів, бажаний музичний супровід, прийом «п'єса в п'єсі», гра руху й світла та й рух сцени, що вже не дивують сучасного глядача. Усі ці прийоми виконують подвійну функцію — готують реципієнтів до наступних подій та утримують їхню увагу в напруженні.

У п'єсах В. Герасимчука про великих вимальовується цілісний образ митця слова, який постає з двох позицій: творчої людини і глашатая теоретичних постулатів щодо письменництва. Думаю, що драматург обрав ті постаті, чий життєвий й мистецький принципи відповідають його власним.

¹ Герасимчук В. Ангел-хранитель. <http://litforum.com.ua/files/plays/16.html>.

² Герасимчук В. Окови для Чехова... С. 170.

У доборі прізвищ дійових осіб — письменників драматург іде двома шляхами, беручи за першим відомих осіб, а за другим — носіїв промовистих прізвищ, для створення яких В. Герасимчук обирає або провідну рису характеру письменника — безгрішність (прізвище письменника в комедії «Ангел-хранитель» — Іван Безгрішний), або звичайну людську потребу родинного затишку, без якого він стає знекриленим. Саме це — провідна ідея комедії на дві дії «Азартні ігри», де діє «поет, бард, кіносценарист 30-ти літ» Вадим Безкрилий.

Усі письменники В. Герасимчука зображені за робочим столом, заваленим книжками, списаними аркушами, які або перечитуються, або викидаються геть. Драматург доречно змальовує у своїх п'єсах їхню працю не лише із власними творами, а й з іншими матеріалами: «Перш ніж взятися за перо, письменник довго виношує свій задум, обдумує тему, ретельно підбирає літературних персонажів, іноді навіть замінює їх на інших, якщо його не влаштовують ці...»¹ — стверджує Сервантес («Помилка Сервантеса»). Крім того, Хемінгуей («Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея...») зауважує важливість гострих відчуттів і обов'язкового зорового сприйняття навколишньої дійсності для писання². Схожий погляд відстоював і Чехов: «А який я письменник без досвіду? Що може сказати людям белетрист, який зовсім не знає життя?!»³ Загострене сприйняття дійсності повинне допомагати писати просто про прості речі, і як наслідок — такі твори

¹ Герасимчук В. Помилка Сервантеса... С. 179.

² Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея... С. 131.

³ Герасимчук В. Окови для Чехова... С. 147.

мають вибухати, як динаміт, чому сприятиме майстерність добору поетичних засобів: «“Якими б вдалими не були поворот чи метафора, письменник повинен їх застосовувати тільки там, де вони, безумовно, необхідні і незмінні, інакше через марнославство він псує свою роботу. Художня проза — це архітектура, а не мистецтво декоратора, і часи бароко минули...”»¹ Головний об’єкт спостереження письменника — людина, про що нагадує Чехов: «Я виводжу типи, характери, а не національності. Якщо переді мною мерзотник, то мені байдуже, до якого народу він належить»². Усе це — письменницькі принципи, наявність яких обов’язкова, бо «нема нічого образливішого для письменника, ніж звинувачення у відсутності принципів»³.

Дійові особи письменники-драматурги дуже цікавляться постановками власних п’єс. Так, Мольєр задоволено слухає звіти свого першого помічника, актора Лагранжа: «12 лютого виручка за виставу становила 1469 ліврів, а 14 — 1879! Якби нам не нашкодів наш колишній друг Люллі і прем’єра відбулась при дворі, то касові збори були б іще вищі»⁴. Мольєр правдиво постає знавцем ваги сценічної атрибутики, тому навіть щоб удома розіграти з актором Мішеlem Бароном сцени з нового задуму — п’єси «Поет і Король», — просить принести «бутафорську хустинку “з плямами крові”»⁵.

¹ Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей... С. 141.

² Герасимчук В. Окови для Чехова... С. 160.

³ Там само. С. 152.

⁴ Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра... С. 58.

⁵ Там само. С. 59.

Для драматурга Мольєра головне проблемне питання — «Якими засобами слова письменник може сказати владі правду?» Відповідь він знаходить у засобах перелицьовування («А при дворі всі вважають мене блазнем, постачальником королівських розваг! І я теж вважаю себе блазнем, але не тим, який покликаний їх веселити, а тим, який викриває їхні пороки і ріже правду їм у вічі! Це прекрасна тема. <...> Ці відомості про історію виникнення і запровадження посади “придворного блазня” — це тільки фон для моєї п’єси, тільки канва. Ця п’єса називається “Поет і Король”. І розповідається в ній про Поета, який свідомо одягає на себе одягу блазня, аби тільки мати змогу говорити Королю правду!»¹), виведенні на сцену образу Поета, який «зможе сказати Королю те, чого Мольєр не посміє сказати Людовіку Великому в його палаці!»²

Призначення комічного вкладає Мольєр у уста Клідіта — дійової особи своєї п’єси «Блискучі коханці»: «“Я жартую як умію. Ось ви говорите, що заманеться, а ремесло комедіанта — це не ремесло астролога. Уміти гарно брехати і вміти гарно жартувати — дві різні речі: набагато легше обманювати людей, аніж їх смішити”»³. Мету ж викривальної правди Мольєр убачає в збереженні мудрості керівників держави, про що говорить у діалозі з Буало: «От чому ті монархи тримали при собі блазнів-гострословів? Бо вони не тільки були

¹ Там само. С. 61.

² Там само. С. 83.

³ Там само. С. 61.

мудрими, а й хотіли мудрими залишитись! Людина ж, якщо її оточити лестощами і брехнею, тупіє! Її мозок перетворюється на драглистий кисіль! А для людини, яка керує державою, це недопустимо! І саме блазень-гострослов, відразу ж висміюючи помилки короля і його оточення, помагав монархові цього не допустити. Тому розумний король ще й сам часто нагадував своєму придворному блазневі: “Якщо ти будеш брехати, я тебе відшмагаю!”¹

В. Герасимчук у буденному епізоді з життя Мольєра показує, як у свідомості драматурга породжується увага до дрібних деталей: «Ні, це треба записати і обов’язково використати у якійсь наступній п’єсі — одягнута в траур дружина заходить до свого дуже хворого, але ще живого чоловіка і запитує: “Ти ще не готовий?!” І хоч вона зібралась на поминальну месу, але її репліка сприймається так: як, я уже в траурному одязі, а ти ще не помер?!»²

В. Герасимчук мислить масштабно, тому його Мольєр висловлює міркування і щодо форми твору. На окличні репліки Барона: «Знову віршами! І як вам не важко!» — Мольєр щиро зізнається: «Важко... Але в цьому-то і вся сила! І — вся сіль! Вірші завжди претендують на узагальнення. А значить, це не розмова конкретного Мольєра з конкретним Людовиком Великим, а розмова Поета з Королем!»³

¹ Там само. С. 79.

² Там само. С. 73.

³ Там само. С. 83.

Отже, образ Мольєра — дійової особи п'єси В. Герасимчука — квінтесенція інтелектуального героя Мольєра — драматурга Франції.

Для письменника вічним є пошук джерел сюжетів. В. Герасимчук за допомогою своїх дійових осіб окреслює два шляхи. Перший розкривається в п'єсі «Азартні ігри», де Безкрилий пропонує бути уважним до щоденного: «Вигадати якусь історію завжди можна. Але то буде щось надумане, силуване, штучне. А життя ж часом такі сюжети підкидає, що краще і не придумаєш!»¹ Другий шлях — переосмислення вже відомих сюжетів («Приборкування... Шекспіра!»).

Убивчість буденності для письменника найяскравіше характеризує молода актриса Люся Голубкіна: «Коли ми два роки тому вирішили жити на віру, то обоє надіялися, що згодом кожен із нас міцно стане на ноги, і тоді ми зможемо запропонувати одне одному щось більше, аби утворити міцну, повноцінну сім'ю. І два роки ми пробували виборсатися із цих вічних злиднів, перебивалися з хліба на воду, підтримували одне одного і словом, і ділом, і тілом. І що? І що?!», «У нас же холодильник завжди майже порожній!»² Таким чином В. Герасимчук виводить образ дружини письменника, яка прагне чоловікової слави, грошей і не здатна ділити з ним складнощі буденного життя. Подібно до Люсі Голубкіної (її прізвище також розцінюю як промовисте — жінка, яка прагне тільки задоволень) поводить Нонна,

¹ Герасимчук В. Азартні ігри // Дніпро. 2008. № 11–12. С. 108.

² Там само. С. 101.

дружина драматурга Віктора («Цикута для Сократа»): «Ти ще ні на що не заробив!», «Голі стіни — це ще не квартира»¹. Оскільки драматург не забезпечує жінку матеріально так, як вона того прагне, то й вона про нього не піклується: «Пробач, я знов нічого не встигла приготувати. Придумай щось сам»². Але В. Герасимчук не зупиняється на такому змалюванні цього типу письменницьких дружин, він виводить Нонну на шлях зради і цинічності. У розмові з коханцем вона приймає рішення: «Про нас із тобою я йому ще не казала... А тепер і казати не буду: я була в лікарні — у нього рак... Тому на розлучення я подавати не стану — мені вигідніше залишитись вдовою і успадкувати всі авторські права на його твори. Після смерті драматургів ставлять охочіше — уяви, які будуть гонорари! І від такого відмовитись? Не така я дурна!.. Потерпимо ще трохи: рак — це недовго...»³ Цією промовою В. Герасимчук досягає трьох цілей: викриває неґації характеру Нонни, констатує життєву правду про сучасний стан театральних справ (бо ж не секрет, що одним із аргументів постановки п'єс класиків, а не сучасників, є відсутність необхідності сплачувати гонорари) і в той же час висвітлює престижність професії письменника, зокрема драматурга. Такий шлях аргументації математики назвали б доведенням від зворотного, але він значно сценічно ефективніший, ніж пафосна промова про суспільну важливість професії драматурга.

¹ Герасимчук В. Цикута для Сократа // П'єси про великих... С. 100.

² Там само.

³ Там само. С. 110.

Життєва правда в тому, що жінкам видатних людей потрібні не тільки матеріальні статки. Матеріальна і духовна щедрість талановитого винахідника Нобеля не знала меж: він купив своїй дружині «квартиру у Парижі, віллу в австрійських Альпах і ще багато чого»¹, бо любив її, але це не допомогло зберегти родину. Софі Гесс, значно молодша за чоловіка, хотіла народити дитину.

В. Герасимчук успішно протиставляє цинічних дружин тим жінкам, які зуміли свої родини побудувати на засадах любові й гармонії (Юлія Солнцева і Олександр Довженко, Ольга і Карел Чапеки). Ідеальною дружиною для письменника, на думку В. Герасимчука, є та, що на-самперед переймається його творчими справами («Юлія закрила записну книжку, притулила її до грудей»²), ніжна в щоденному спілкуванні («Підбігла до нього, обняла»³, «Погладила його змарніле обличчя»⁴, «Кидається Довженкові на шию, цілує його»⁵). Саме тому репліки Юлії промовляються «схвильовано», «стурбовано», «з острахом», «делікатно», «обережно».

Стурбованість дружини долею чоловіка передається за допомогою коротких питальних речень: «А що було... на Політбюро?», «А Хрущов?», «А Бажан і Корнійчук?», «А Рильський?», «То чим же все скінчилось?»⁶ Сюжетна кульмінація п'єси «Душа в огні» — боротьба фізично слабкого Довженка із владою, цензурою на «Поєму про

¹ Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей... С. 116.

² Герасимчук В. Душа в огні... С. 240.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 238.

⁵ Там само. С. 242.

⁶ Там само. С. 243.

море», у якій він залишається незламним і принципово відвертим: «“Боягуз, і той прикинеться колись хоробрим, скупий — раз у житті — щедрим, падлюка — добрим, нещасний — щасливим. Єдиним не прикинеться — інтелігентним. Вже як нема отут, — не питай, не допоможе, на яку службу не признач”»¹. Внутрішня ж напруга п’єси збігається із душевною розбитістю Солнцевої після смерті чоловіка, її мареннями: «*Солнцева* поволі підводить голову і заплаканими очима обводить кімнату. Потім встає і підходить то до одного знімка, то до іншого, проводить по них рукою... Збоку виростає *постать Довженка...*»² Фінальна репліка Юлії: «Я все зроблю так, як ти скажеш»³, — свідчить про її міцний духовний зв’язок із чоловіком.

Дружина Карела Чапека Ольга також з повагою ставиться до письменницької праці і пишається ним: «Каченка, у тебе не буває несерйозних творів — навіть у веселих оповіданнях ти берешся за роботу серйозно»⁴. Її ставлення до Карела також пройняте ніжністю, про що дізнаємося з ремарок: «поцілувала його», «провела рукою по його спині»⁵. Чапеку вдома були створені всі умови: затишок, піклування тощо. Ольга, як і Юлія, просить свого чоловіка знайти засоби уберегти здоров’я і життя, але незламність у протидії владі — визначальна риса характеру Чапека.

¹ Там само. С. 245.

² Там само. С. 250.

³ Там само. С. 254.

⁴ Герасимчук В. В облозі саламандр... С. 260.

⁵ Там само. С. 261.

Юлія і Ольга — жінки-Музи, класичне призначення яких — «завжди стояти у нього (поета — *Т. В.*) за плечима і нашіптувати йому чи навівати якісь думки, і поправляти його, якщо він десь помиляється...»¹

Великі, на слушну думку В. Герасимчука, — ті, хто наприкінці свого життєвого шляху аналізують не просто зроблені справи, а їхні наслідки для людства. Таким є винахідник Нобель. Працюючи над винаходом динаміту, дослідник мав світлі наміри («Я винайшов динаміт, щоб прокладати тунелі і дороги»²), але результат виявився злотворчим («Ним убивають людей!»³), тому Нобелю власне життя видається марним: після себе він нічого не може залишити. І навіть слова пастора: «Винен той, хто убиває, а не той, хто придумав лопату»⁴, — не втішають. В. Герасимчук в образі Нобеля змальовує найкращі риси характеру людини: свідоме добротворення, глибоку самооцінку тощо.

Нобель не тільки винахідник, а й успішний бізнесмен, який уміє бути щедрим. У сучасних умовах олігархату відповідь Нобеля Кореспонденту в сьомій сцені другої дії має бути осмислена з погляду наслідування в реальному житті: «Багато наших підприємців не задумуються над тим, як живуть їхні робітники, прості люди. Для них основне — прибуток. Але ж неможливо бути справді щасливим, якщо тебе оточують бідні і знедолені, хворі і озлоблені. Звичайно, в першу чергу людина повинна дбати про інших з почуття милосердя. Але бізнес — це

¹ Герасимчук В. Поет і король, або Кончина Мольєра... С. 62.

² Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей... С. 120.

³ Там само.

⁴ Там само.

інколи дуже жорстока річ. І конкуренція часто робить людину такою ж. Тому багато хто в цій боротьбі просто зачерствів. Але навіть з чисто прагматичної точки зору наші підприємці повинні розуміти, що добре забезпечений і духовно збагачений робітник працюватиме краще і продуктивніше. <...> Я допомагаю митцям, бо вони своїми творами облагороджують людину. Я вкладаю кошти у розвиток медицини, бо здорова людина — це здоровий робітник»¹.

Основна проблема, порушена в п'єсі, — «Який винахід можна вважати найбільшим?» Відповідь Нобеля цілком збігається з його життєвими установками, побудованими на засадах добротворення: «Той, який не можна буде повернути проти людини!»² «Чи можливе це?» — питання риторичне, якщо за винахід розуміти конкретну матеріальну річ. Проте матеріальною здатна бути не тільки річ, а й ідея, яка може служити добротворчо: «Послухайте, що я придумав... Я хочу, щоб після моєї смерті весь мій статок перетворили на кошти і вклали в надійні акції та інші цінні папери. А потім кожного року прибутки від цього фонду треба ділити на п'ять частин і присуджувати п'ять премій за найвизначніші відкриття в галузі фізики, хімії, медицини, за успіхи в галузі літератури і в русі за мир!»³ Можна ставити питання про спрямованість використання лауреатами цих грошей, але відповідь дуже проста — на життя в гармонії та мирі.

¹ Там само. С. 127.

² Там само. С. 128.

³ Там само. С. 129.

Митець в уяві В. Герасимчука має бути відвертим ідеалістом і відстоювати ті життєві ідеали, які співвідносяться з ідеями добра. Та в реальному житті це може призвести до втрати інтересу суспільства до подібної постаті. Тому й Віктору («Цикута для Сократа») драматург уготував таку долю — газети й журнали перестали ним цікавитись: «Вони сподівались, що я почну їм усім прислужувати! Хіба я не розумію, якої вони хочуть від мене “драматургії”? Плювали вони на мої філософські драми — їм треба, щоб я писав геніальні компромати на їхніх ворогів!»¹ Так В. Герасимчук починає розвивати тему стосунків митця з владою, яку зустрічаємо й у драмі «Приборкування... Шекспіра!», де Шекспір захищає думку, що справжнього митця приборкати неможливо.

Натяк на цинічність влади зустрічається майже в кожній п'єсі: Хрущов, який міняє думку щодо «України в огні»; Сталін, у свідомості якого партійні та урядові інтереси понад інтереси українського народу. Владці завжди знаходять ресурс, щоб масштабно «вправляти мозги». Так, Довженко розповідає: «Зі складу Всеслов'янського комітету і Комітету по Сталінських преміях мене вивели. З редколегії журналу “Україна” теж. Від обов'язків художнього керівника Київської кіностудії увільнили. На загальних зборах письменників Києва, спасибі Бажану і Корнійчуку, мене за мою “Україну в огні” “розвінчали і осудили”. Публікації в журналах відклали. На пленумі правління Спілки радянських письменників різкий критиці піддали!»² Але водночас влада постає

¹ Герасимчук В. Цикута для Сократа... С. 106.

² Герасимчук В. Душа в огні... С. 243–244.

слабкою проти сили волі, принциповості, тому й захищається найцинічнішими способами, наприклад забоною поховати на рідній землі. В основі такої антимо-ральної діяльності — брехня. Енкаведист («Андрей Шептицький») констатує, як просто це зробити: «Напишемо, що й тим годив, і тим...»¹ Тож про дії представників влади дізнаємось і з їхніх реплік, і з реплік постраждалих дійових осіб про наслідки зlodіянь.

Отже, В. Герасимчук не прагне створити цілісний характер видатної людини, він обирає один епізод із життя, кілька визначальних рис характеру, серед яких найважливішими є принциповість, відданість батьківщині² та ідеї. Драматург не показує формування цих рис, а зосереджує увагу реципієнта на тому, як ці риси визначають поведінку митця у творчості, у родинному житті, у спілкуванні із соціумом. Крім того, всі митці п'єс В. Герасимчука вірні ідеї, артикульованій Бетховеном («Кохані Бетховена і коханки Паганіні»): «Мистецтво повинно підносити велике, а не принижуватися до низького»³.

Детальна увага до характеристики образного рівня п'єс В. Герасимчука дає змогу висновувати й про конфліктний рівень. Коли родинні стосунки позбавлені гармонії, то під увагою драматурга опиняється родинно-побутовий конфлікт. Митці, винахідники замислюються

¹ Герасимчук В. Андрей Шептицький... С. 48.

² Ненав'язливо, але червоною ниткою проходить у п'єсі теза про життя за кордоном. Нобель розважливо стверджує: «Покидати батьківщину найчастіше людей змушують незалежні від них обставини, а не їхні власні бажання» (Герасимчук В. Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея... С. 127).

³ Герасимчук В. Кохані Бетховена і коханки Паганіні... С. 227.

над результатами своєї діяльності, питання, на які вони шукають відповіді, мають загальнолюдський характер, тож можемо констатувати наявність філософського конфлікту, і він переважно внутрішній. Усі змальовані драматургом конфлікти вирізняються високим ступенем свідомості і, відповідно, гостроти (чого не скажеш про побутові конфлікти), а шлях їх розв'язання — шлях боротьби; про відмову від участі в конфлікті говорити не доводиться, бо принциповість — визначальна риса характеру героїв.

Таким чином, на змістовому рівні маємо виразно окреслений художній конфлікт, часопросторову сконденсованість, виписані характери дійових осіб, майстерно відтворену епоху, повноголосу мову, наявність надідеї — служіння людям, що сприяє сценічності п'єси. До того ж переважна більшість п'єс вирізняються інтенсивністю розвитку подій.

В. Герасимчук виявив і наукову ерудицію, і знання законів художньої творчості, зокрема драматургічної, що проявилось у його драмах і комедіях двоплощинно: за фактом сприйняття п'єси як завершеного художнього явища і в поглядах дійових осіб. До того ж п'єси відчутно наділені сценічним потенціалом, що засвідчує знання драматургом і законів театрального мистецтва.

Думаю, що вистави за п'єсами В. Герасимчука не просто триматимуть увагу глядачів, а й виконуватимуть гедоністичну, дидактичну, естетичну функції, тим паче, що вони вже мали сценічний успіх в Україні, Польщі, США, Канаді¹.

¹ Авансцена. Київ, 2012. С. 35.

ІНТЕЛЕКТУАЛЬНА ДРАМА

ГРИГОРІЯ ШТОНЯ

Григорій Штонь — драматург, чиє формування відбувалось традиційно — через поезію, прозу та кіно-сценарії. Власне драматична майстерність його викристалізовувалась у 90-х, на початку 2000-х, а пік припав на 2012 рік, коли Григорій Максимович упевнено заявив про існування ще одного напрямку в сучасній драматургії — інтелектуального¹, окрім уже визнаних трьох: біографічного, неоміфологічного, експериментального (М. Шаповал).

Наукова громадськість не могла оминати увагою появу двох книг «П'єс» Г. Штоня, тож у своїх рецензіях фахово висловились щодо їхньої естетичної вартості, що для визнання художньої цінності творів неабияк

¹ Інтелектуальна драма у свідомості Г. Штоня не вибухнула випадково, вона зріла свідомо й довго, пройшовши тривалі випробовування. Думається, доречно навести щирі авторські рядки: «Коли ж мій світ на рівні інтуїції почав мінятися і з моєї середини почав виборсуватися невідомий мені Хтось, я взяв і вродив кілька повістей. Паралельно — десяток оповідань. Ще за радянського часу випустив книжку “Пастораль”. Внутрішню рецензію написав Яворівський, який тоді був у фаворі. Він з подивом зазначив, що критик Штонь, який живе нібито раціо, може займатися ще й характерологією, з психологічними вивертами, що мій інтелектуальний “набряк” практично не затуляє поліфонію почуттів, рельєфність натур, конкретику подій» (*Штонь Григорій: «Чи для Бога все ясно щодо майбутнього не одної лише України?»* // Українська літературна газета. 2013. № 17(101). 23 серпня. С. 9).

важливе, та сценічності. Драма ідей ще з початку минулого століття проходить складний шлях до сцени, а п'єси автора мають «філософський підмурівок, розмисли про сенс життя, про дух і духовність, про зв'язки людини зі світом, про саму людину, її часом незбагненну, вкрай суперечливу сутність, про специфіку поняття маскулінність і фемінність на різних історичних площинах»¹.

Дослідники прози Г. Штоня неодноразово називали провідною ознакою стилю письменника афористичність, що, безумовно, позначилася і на його драматургії: «Ці “людські бомблики”, афоризми п'єс напрочуд різноманітні, їх можна розглядати як типологічні твердження митця, як прояви народної мудрості, як самовиявлення чи самоствердження того чи того протагоніста. Вони — полісемантичні й поліфункціональні. Афоризм може бути ядром цілісного міркування героя, наприклад, щодо сутності любові»².

Л. Мороз — відомий знавець не тільки класичної драматургії, а й сучасної (науковий консультант докторської дисертації О. Когут³), тож її висновок викликає неабиякий інтерес. Дослідниця констатує появу сучасної української інтелектуально-філософської драми. І хоча «деякі драматурги намагаються (переважно — успішно)

¹Краснова Л. «Текст — реципієнт — п'єса — театр» (Штонь Григорій. П'єси. Передмова Т. Вірченко. Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. 390 с.) // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія «Літературознавство». Тернопіль, 2012. Вип. 35. С. 442.

² Там само. С. 450.

³Когут О. В. Сюжетні архетипи як кодова система сучасної української драматургії (1997–2007 рр.). Київ, 2013.

доростати до філософування», усе-таки «часом збиваються на міфотворчість»¹. Драматургію ж Г. Штоня вирізняють філософські дискусії «від першої репліки до останньої, навіть у ході такої житейської справи, як з'ясування стосунків»². Протистояння відбувається навколо не лише «сучасних, доволі несподіваних», а й вічних проблем: «життя–смерть, свобода–неволя, правда–брехня, добро–зло»³.

У виступі на засіданні творчого об'єднання критиків Київської організації НСПУ Л. Мороз детальніше висловила свої міркування і зазначила, що п'єси драматурга позбавлені традиційного зовнішнього конфлікту⁴, а аналітичні міркування спрямовані на самопізнання й пізнання інших, «місце й самопочуття їх у всесвіті...»⁵

А. Скляр, у центрі наукових зацікавлень якої перебуває естетична домінанта української драматургії 1990-х років, не оминула увагою двох п'єс Г. Штоня цього десятиліття. І хоча аналізу з цих позицій потребує весь доробок драматурга, оприлюднені висновки заслуговують на увагу: «Художньо-естетичною доміантною п'єси «Адам і Хева» є красиве. Опозиція естетичних категорій гармонійного/дисгармонійного породжує зовнішні

¹ Мороз Л. Ностальгія за інтелектуальним спілкуванням // Кінотеатр. 2012. № 6(104). С. 45.

² Там само.

³ Там само.

⁴ Детальніше художні конфлікти п'єс Г. Штоня проаналізовані в монографії Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг, 2012.

⁵ Критики про драму театру / підготувала Т. Конончук // Українська літературна газета. 2013. 6 квітня. С. 14.

конфлікти твору. Також провідними в п'єсі є категорії досконалість і цілісність, що втілені в образі Едему. Ви-гнання з нього першолоудей є поштовхом до розвитку людства заради відновлення гармонії з Усесвітом і культивування відповідних цінностей у житті суспільства, що свідчить про драматичний пафос твору. На рівні під-тексту автор дає своє потрактування виникненню різних точок зору на красу та її поділу на внутрішню й зовнішню. Потворність він пояснює як утрату природності¹.

Дослідниця відзначає, що попри спільні естетичні доміанти п'єс Г. Штоня 90-х рр. ХХ ст. варто зазначити, що в “Каноні” дисгармонія, перш за все, отримує втілення у внутрішньому світі персонажа, а в “Адамі і Хеві” — у зовнішньому спілкуванні першолоудей².

Відповіді на питання, чому Г. Штонь — поет і про-заїк — звернувся до драматургії, якими є його пись-менницькі й життєві установки, можна шукати в моногра-фіях Г. Штоня — літературознавця³ та численних статтях, але наразі ціннішим є інтерв'ю з Михайлом Сидоржев-ським, опубліковане на сторінках «Української літера-турної газети», де драматург пояснює свою втечу таким прагненням: «Дати виговоритися. Не мені, а життю, яким воно в мені і через мене екзистенціює». Укладаючи у вуста своїх персонажів слова, Г. Штонь прагнув досягти «мовленневої характерології»: «Зауважте — не розумного

¹ Скляр А. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років). Дисертація ... канд. філол. наук. Житомир, 2017. С. 124–125.

² Там само. С. 121.

³ Г. Штонь — доктор філологічних наук, професор.

чи дурного базікання, а характерології. Кожне слово — то людина»¹.

Розвиток теорії «нової драми» — від Лесі Українки і до науковців початку XXI століття (А. Матющенко, Л. Демської-Будзуляк, Н. Малютіної, О. Мельничук, М. Кореневич, О. Євченка) дає можливість сформулювати комплекс визначальних рис «інтелектуальної драми» на різних рівнях твору. Так, на образному рівні — це перебування героя-інтелегента в стані протиріччя, пошуку власної сутності через самоосмислення. Домінування морально-етичного, філософського струменя на тематичному рівні. Зміщення уваги до змістового наповнення реплік дійових осіб, а не до засобів задля досягнення сценічності п'єс; програмність діалогів, що сприяє підвищенню інтелектуальності реплік, діалогів — на мовно-поетичному. Простота дії, конфлікт, що розгортається на вищих рівнях свідомої діяльності людини, здебільшого внутрішній — на конфліктному рівні. Переважання драм над комедіями й трагедіями — на жанровому. Серед факультативних варто назвати національність драматургії та пов'язаність із традицією, синтез мистецтв, інтертекстуальність, апеляцію до розуму читача, здатність викликати обговорення і бути наділеною катарсичною функцією.

Як читати п'єси Г. Штоня, щоб пізнати й відчутти їхню глибину? Слід почути пораду самого автора: «Так от з першого й до останнього слова у написане треба вслухатися, вслухатися, вслухатися»². У згаданих численних

¹ Штонь Григорій: «Пишу так, як пишу: без лементу і котурнів, без втеч у тінь класики і без права на помилку». Розмова Михайла Сидоржевського з Григорієм Штоном // Українська літературна газета. 2012. 19 жовтня. С. 6.

² Там само.

літературно-критичних статтях Г. Штоня наскрізною є думка, що «письменник — це речник смислів», тож розкодувати ці смисли — не тільки фаховий обов'язок, а й обов'язок «читача мислячого».

Назви п'єс Г. Штоня — символічні словосполучення, які нібито й констатативно вказують на учасників («Адам і Хева», «Його сіятельство Поет...», «Діти небес»), час («Після дощу», «Новорічні учти», «Квітневі сполохи», «На спаді літ...») і місце («За крок від неба», «Біля ватри богів», «На пагорбах Печерська») розвитку подій, тобто натякають на зовнішню, видиму частину сюжету, але примушують замислюватися над глибиною прихованої ідеї. Окремо вирізняються назви, що метафорично передають емоцію, нестабільний настрій («День прожитих бажань», «Прикрощі кохання», «Осінній криз...», «Квітування кактуса», «Рокіт звихрених хвиль», «Зблиски вічних заграв»): від нотки розчарування до оптимістичних обнадійливих спалахів, сповнених енергії життя. Переважно назви п'єс стверджувальні, але помітно, що інколи за крапками ховається авторське трепетне ставлення до твору.

Майже кожна п'єса має субтитул — жанрове визначення. За твердженнями Л. Мороз, жанри, «створені не за підручником із теорії літератури <...> навіть краще за назву допомагають нам осягнути чи й інтуїтивно відчути настрій твору, його тональність»¹. І хоча такі відхилення можна назвати формальними, Л. Краснова відзначає й змістові порушення жанрових канонів: «Відомо,

¹ Мороз Л. Ностальгія за інтелектуальним спілкуванням // Кінотеатр. 2012. № 6(104). С. 45.

що у драматичному творі авторові слід мовчати і не перешкоджати мовленнєвому самовиявленню дійових осіб. Григорій Штонь у збірнику “П’єс” активно порушує цю жанрову природу. Він не обмежується необхідним традиційним коментарем щодо віку, зовнішності, декорацій, ні, він навіює і нам читачам/реципієнтам, і майбутнім режисерам своє власне бачення ситуації, своє перерозуміння. Яскравою прикметою такого авторського бачення стає феномен світла і звука»¹.

Якщо уважно придивитись до жанрових означень, то помітно, що в їх називанні відчутний синтез драматичних з епічними (есеї, сага) та ліричними (елегія, кант, ідилія) жанрами. З одного боку, поверхового, такий синтез свідчить про поєднання ознак різних жанрів, а з іншого, сутнісного, — натякає на синтез слова, звуку, кольору в самих п’єсах. Інколи він закладений у самих жанрах без натяків — мелодрама, кант. Наприклад, промовистим є вибір жанру для п’єси «Біла ватри богів» — кант — пісня для триголосного ансамблю. Тож не викликає подиву, що в п’єсі зустрічаємо трьох дійових осіб — Олексу, Василя й Артеміду — чиї слова звучать, як окрема партія в ансамблі.

Авторське жанрове визначення як змістова категорія вказує на стрижень п’єси, найважливіший для драматурга. Так, ідилією здавна називали твір, присвячений безтурботній природі, яка символізує гармонійне життя. Теж саме слід пам’ятати, трактуючи підтекст самовладної ідилії «Квітування кактуса». Про відкритість драматурга

¹ Краснова Л. «Текст — реципієнт — п’єса — театр»... С. 443.

до інтертекстуальності свідчить і виведення в розряд жанру колажу, сутність якого становить поліфонічна конструкція. Найвиразніше вона звучить у п'єсі «Прикрощі кохання». Настроево жанри також відрізняються: меланхолійна елегія, сентиментальна ідилія, оптимістична сага, урочистий кант. І хоча тільки два твори наділені жанром візії, усевідний погляд драматурга, який стоїть над дійовими особами, присутній усюди.

Представлення дійових осіб у драматургії Г. Штоня дуже різноманітне: від характеристики всіх дійових осіб («День прожитих бажань», «Біля ватри богів», «Після дощу», «Прикрощі кохання», «Осінній криз...», «Новорічні учти», «Квітневі спалахи», «Квітування кактуса», «Поза грою», «На пагорбах Печерська») або тільки головних («За крок від неба», «Колискова для хмар», «Діти небес») до називання тільки тих, чиї імена говорять самі за себе («Адам і Хева», «Його сіятельство Поет...», «На спаді літ...»). Також не потребує характеристики й Артеміда з «Біля ватри богів». Таке обмеження пояснюється тим, що драматург у п'єсі розкриє необхідну інформацію про дійову особу («За крок від неба», «Колискова для хмар») або ж створить типовий характер («Канон», «Рокіт звихрених хвиль», «Зблиски вічних заgrav»).

Представляючи детально дійових осіб, Г. Штонь наголошує на віці («Павло — Софіїн чоловік. Значно від дружини старший»¹ — «За крок від неба»), зовнішності, через яку підкреслюється статус персонажа («Софія — вродлива доглянута пані легко змінного, як і її настрої,

¹ Штонь Г. За крок від неба // П'єси. С. 114.

віку» — «За крок від неба»). Інколи детальна вказівка віку для автора принципова: 60 років Леоніду Михайловичу Середницькому, 31 — сину Максиму («День прожитих бажань»). Для того, щоб увиразнити конфлікт світоглядів, у представленні дійових осіб драматург вказує рід занять: «Олекса — фізик-теоретик. Професор Сорбони. <...> Василь — поет і початкуючий видавець. <...> тендітніший і більш імпульсивний»¹ («Біля ватри богів»); «Віктор — банкір. Клим — екс-депутат. Роман — замміністра. Корній — галерейник. Степан — професор. Олег — хірург»² («Після дощу»); «Ольга — топ-менеджер артоб'єднання “Кордебалет”. Кристина — редактор рекламного таблоїда. Роман — дипломат»³ («Поза грою»). Схильний драматург і до вказівок соціальних відносин між дійовими особами.

Епіграф має тільки перша п'єса — «Канон»: «...Очі не тут, / Тут немає очей / В долині, де гаснуть зорі» (Томас Стерн Еліот. «Порожні люди»), але знаючи зміст усіх п'єс драматурга й усвідомлюючи ідею твору Т. Еліота, ці рядки можна розглядати прологом до всього доробку автора. Г. Штоню цікава особистість, що почуввається спустошеною і шукає шлях відродження власної сутності («Колискова для хмар», «Квітування кактуса» тощо).

Перша дія кожної п'єси починається з детального опису приміщення, де відбуваються основні події. Такий інтер'єр класично увиразнює стиль життя дійових осіб. Наприклад, хол двокімнатної квартири топ-менеджера

¹ Штонь Г. Біля ватри богів... С. 192.

² Штонь Г. Після дощу... С. 294.

³ Штонь Г. Поза грою // П'єси. Книга друга. С. 182.

артоб'єднання очікувано модерний, а двері «виблискують бронзовою ручкою»¹ («Поза грою»). Стосунки між членами родини, статки політолога Олександра Володимирівича («Поза грою») викристалізуються з авторських пояснень до першої яви першої дії: «Простора й темнувата кухня, умебльована дуже й дуже давно і без помітного смаку. І все ж височенні дзеркальні шафи з кришталеvim посудом та гірками золочених тарілок, важка люстра і масивний лакований стіл промовляють про чималі статки тих, що снідають невідь чому стоячи. І продовжують розчужено мовчати у черзі до мийниці, до розпашілого старожитнього самовара, до підноса з солодощами...»²

Прискіплива увага до цієї п'єси ілюструє, що драматург описує місце подій не лише на початку п'єси, а й щоразу, з рухом дійової особи, бо прагне допомогти режисерам і відтворити події на сцені, й увиразнити характери власників. Так, кабінет Олександра Володимирівича «успадкований, очевидно, від батька: з важким квадратним столом, черношкірим диваном, кріслами без підлокітників, масивними шафами для книжок, чималим килимом. Господар кабінету лежить на широкій тахті»³.

Усі описи дуже узгоджені між собою, тому й не дивує, що інша кімната в життєвому просторі цієї п'єси — це «зала з каміном, двома шкіряними диванами, стількома ж масивними кріслами, високими вазами, полицями з декоративним дерев'яним і глиняним дріб'язком»⁴.

¹ Там само.

² *Штонь Г.* На пагорбах Печерська... С. 277.

³ Там само. С. 289.

⁴ Там само. С. 307.

Крім того, в уяві читача постає «дачний хол з висвітченими надвірним ліхтарем вікнами»¹.

Отже, в описі предметів домінують прикметники «важкий», «масивний», «чималий», що свідчить про прагнення господарів підкреслити свою статусність. Цьому ж служить й символічне значення шкіряного дивана. Невипадково автору потрібні й дзеркальні шафи, адже саме дзеркало як символ здатне «фіксувати предмети зовнішнього світу, явно відображаючи істину»². Багато що у квартирі успадковане, і дзеркало ніби зберігає образи минулого.

Багатозначно лежить у кабінеті господаря килим — символ мрій, адже здавна людина, медитуючи, розглядає малюнки килимів, у яких проступає весь світ. На роздуми наштовхує й те, що драматург не описує малюнка килима, а тільки констатує його розмір. Ваза й самовар підкреслюють гостинність господарів. Отже, в описі місця подій слід бути уважним до кожної деталі, за якими автор приховує вагомі характерологічні речі.

Майже всі п'єси складаються з двох дій, що допомагає увиразнити протиставлення життя спустошеного й життя наповненого.

П'єса «Біля ватри богів» поділена на 5 дій, що нагадує поетику шкільної драматургії³. Але будь-яка з обраних автором структур п'єси робить її відкритою до театральних постановок. Відсутній поділ на дії в «драмі замрій»

¹ Там само. С. 297.

² Енциклопедія символів, знаків, емблем.

³ Мається на увазі поділ на 5 частин: протазис, епітазис, катастазис, катастрофа, епілог.

«Після дощу», а «трагікомічний колаж» «Прикрощі кохання» поділений на чотири фрагменти, що дає можливість підкреслити відсутність зміни місця й учасників подій та увиразнити різні мікроідеї: щирість як основу гармонії з собою, безлику постмодерність, диявольську руйнівність байдужості, гармонію чоловіка й жінки як основу сімейної ідилії.

Цікава в структурному плані п'єса «Зблиски вічних заgrav», розпочата інтродукцією, де діють Адвокат Вадим і Лікар Роман. Саме в їхньому діалозі розкриваються вічні протиставлення: молодість/старість; тіло/дух; життя/смерть; міське життя / життя на природі. А вибір відбувається наодинці з собою, коли інстинкти слабнуть, «а середина розвиднюється»¹.

Традиційний поділ дії на яви в п'єсі «Поза грою» змінюється поділом на картини². «Іронічна сага» підтверджує теоретичні міркування (за П. Паві): маємо не лише просторове переміщення (картина перша — події відбуваються в квартирі; картина друга — на підвір'ї; картина третя — закуток парку чи конференц-зала невідомо якої установи), а й переміщення в пошуку себе. Але загалом драматургія Г. Штоня не перевантажена частими перенесеннями в часі й просторі, чим досягається ефект достовірності.

П'єса «За крок від неба» завершується кодою. І хоча ідея твору зрозуміла, драматург ще раз наголошує на

¹ Штоня Г. Зблиски вічних заgrav // П'єси. Книга друга... С. 318.

² «Поява картин пов'язана з уведенням епічних елементів у драму: драматург не сконцентрує усієї уваги на кризі, він членує певну часову тривалість, пропонує фрагменти безперервного часу. Його цікавить не повільний розвиток дії, а її розриви» (Паві П. Словник театру... С. 197).

ілюзорності буденного життя і справжності тиші, неба, місяця, дзвонів... І в цій справжності найкраще шукати дійсного себе. Тоді відповідь буде «позабезсумнівно» правдивою.

Ремарки в п'єсах Г. Штоня виконують усі функції, відомі теоретикам літератури, але основна увага надається настроєвим розкриттям, указівці додаткових дій. Проте їхня цінність — у відтворенні звукових і світлових ефектів, присутніх у кожній п'єсі. Також ці зауваження трапляються в авторських поясненнях. Наприклад, картина перша «Канону» розпочинається описом безгучного неба, яке враз змінюється «ряхтінням» сполохів, пригасання яких «супроводжує пом'якшений подвійним склом густий тужний звук»¹.

П'єса «Канон» заслуговує на окрему увагу з кількох причин: це перша п'єса автора; п'єса, що новою гранню розкриває трагедію Чорнобиля; вона має зосібний сюжет, який і вписувався б певною мірою в єдиний макросюжет наступних п'єс автора, але не може цього зробити з причин хоча б хронологічних: драма створена 1994 року, і часовий розрив з наступною п'єсою становить 2 роки.

У «драматичній візії на 2 дії» драматург змальовує життя людини з опроміненням після Чорнобильської трагедії, унаслідок чого «білокрів'я, потім, коли не вмер, нирки забарахлили, а кров ніби поправилась. А нарешті ноги віднялися»². І тут доволі промовистим є ім'я головної

¹ Штонь Г. Канон // П'єси... С. 9.

² Там само. С. 21.

дійової особи — Антін, що в перекладі означає «неоцінений, гідний поваги». Узагальнений образ чорнобильських хлопців постає в репліці Прибиральниці: «А миють, перебирають у чисте, а брудне віддають мені — з його роботи. З вигляду такі ж недоглянуті, як і він. А може й розведені — після того Чорнобиля багато хлопців, кажуть, позаслабали на чоловічу неміч... Тримаються, бач, свого товариства. А башковиті ж які: такого тут понапридумували, що не одразу й розберешся — сама я не включаю нічого. А чужий до хати хіба б на танкові прорвався. Ще й до пальців ті пристрої придивляються, не тільки до ключів...»¹ В авторських поясненнях цей образ доповнюється описом зовнішності одного з героїв — Мирослава, чие ім'я є більш ніж промовистим: «Заходить стрункий і з вигляду молодий чоловік. Але сивий аж білий»².

Для увиразнення настрою паралізованого Антіна Г. Штонь удається до звукового супроводу — ударів грому. Живе Антін спогадами про минуле — у діалозі з Мирославом розкриває свій характер крізь призму чорнобильських згадок: «Я, Мільку, ніколи вченим не був. В класичному розумінні цього слова. Дещо тямив, щось там навіть повідкривав — це так; природа дала трохи кебети — чого ж нею було не скористатися. Але жив я не розумом. Хоч про те і не знав. Пам'ятаєш ночі в Чорнобилі, коли замість одсипатися ми про що тільки не розбалакували? Окрім реактора: ця тема обминали, як дикуни — найстрашніший тотем»³.

¹ Там само. С. 13.

² Там само.

³ Там само. С. 14.

Цей довгий монолог дуже промовистий, адже інформує, що не всі були однакові: «Багато хто там усмак поблудив, попиячив, при тому свято вірячи у саркофаг, академікам, тодішній системі і її конструкторам... А ми ж знали, що кожен з них бреше»¹. Монолог вирізняється реченнями, завершуваними крапками, які мають не традиційне смислове навантаження недосказаності, а пропонують реципієнтові осмислити проголошене і засвідчують осмисленість мовця.

Природа дуже чутлива до стосунків друзів, тому під час їхньої зустрічі дощ утих. У п'єсі Г. Штонь виразно наголошує на необхідності гармонії людини зі світом природи, укладаючи цю ідею в уста Антона: «За оцей божий світ! <...> З річками, які течуть <...> і в нім, і в нас. З хмарами у тих ріках і зорями, які одні про одних хтозна чи знають, але й не відаючи цього — творять Красу. Спільну й неподільну... на дерева й людей, птахів і звірів, повітря і воду...»²

Подальші філософствування Антона щодо модифікації рабства й психологічного баласту зумовлені його фізичним станом. А наслідок — усвідомлення: «Ми, що звемось людьми, творінням рук божих, — не варті самих себе», бо не пізнаємо суті життя, а животиємо, тобто служимо нашій «нікчемності, свинячості, тварності...»³

Антін у стані життєвого конфлікту з Христіною, а отже, і з їй подібними. Він не сприймає спрямованості

¹ Там само. С. 15.

² Там само. С. 22–23.

³ Там само. С. 21–22.

життєдіяльності на зло іншим, а саме це робила Христина в зоні Чорнобиля. Чоловік нагадує їй: «Як медик, ти мала б <...> оберігати, гнати від місця аварії якнайдалі, коли норма опромінення переходила всі межі. А ти? Жодного діагнозу не поставила власного — усі державні!»¹

Відповіді Христини, на відміну від звернень до неї, короткі, інколи речення закінчуються крапками, що наразі свідчить про недосказаність від нестачі аргументів.

Кожний змістовний діалог завершується авторським поясненням, яке знову містить звукове й світлове наповнення. Після висловлення Антоном наболілого в кімнаті світлішає, лунає мелодія скрипки — усе це свідчить про очищення.

Драматург уводить у п'єсу історію кохання Антона, драми любовних трикутників (Антін — Христина — Мирослав; Христина — Антін — Марина), щоб показати, як чоловік доростає до можливості розмежовувати духовну й тілесну любов та як, за словами Миколи, досягає «пророчу ясність Духу і Мислі»². Контраст тілесного і духовного супроводжує й другу дію п'єси. Г. Штонь показує, як не змогла Наталя духовно замінити Марину, зруйнувавши новонароджений під звуки коди «Великого концерту» для струнного оркестру А. Кореллі³ зв'язок примітивним тілесним потягом.

¹ Там само. С. 26.

² Там само. С. 47.

³ Майже всі п'єси Г. Штоня мають музичний супровід, оскільки драматург сповідує Шопенгауєрову істину, висловлену Леонтієм Борисовичем із «Рокоту звихрених хвиль»: «Музика є відкритою метафізичною вправою душі, яка не вміє філософувати» (*Штонь Г. П'єси. Книга друга...* С. 272).

Отже, за життєвими інтимним та суспільно-політичним конфліктами Г. Штонь розкриває глибокий внутрішній художній конфлікт духовного й тілесного. При цьому перемога духовного стверджується у двох площинах: у стосунках з протилежною статтю як основа гармонії та у власному розвитку заради самопізнання.

Образ Чорнобильської трагедії згодом час від часу виринає в інших п'єсах. Так, поет Василь («Біля ватри богів»), відстоюючи здатність розуму мати злоторчу спрямованість, промовисто запитує: «Який, скажи, прогрес / У бомбі атомній? Або / В реакторах, що ними / Ви розщепили навіть совість? / А що одержали? / Чорнобиль»¹.

Наступного року після «Канону» з'являються поетична збірка «Візії», кіносценарій «Страчені світанки», але весь цей час відбувається визрівання Штоня-драматурга, який вибухає п'єсою «Адам і Хева», де, переосмислюючи традиційний біблійний сюжет, але залишаючи ідентичними смислові акценти, виразно їх охудожнює.

В авторському поясненні до яви першої реципієнт дізнається про зародження конфлікту між Адамом і Хевою, якого драматург досягає з допомогою втручання співу Райської Птахи: «Контурно яскріють і Адам з Хевою, що прошкують абикуди, час од час зупинювані співом Райської Птахи, яка наче знає, про що першолюди ведуть мову, і своїм у ту мову втручанням робить її щораз складнішою»².

¹ Штонь Г. Біля ватри богів // П'єси... С. 214.

² Штонь Г. Адам і Хева... С. 61.

Використання драматургом символічних образів насичене. Після недовгого обміну репліками Адам бере в руки квітку лотоса, чим викликає захоплення Хеви. Здавна лотос уважається символом удосконалення, чим у принципі пояснюється потяг Хеви до Дерева Добра і Зла. Крім того, відома здатність лотоса змінювати свідомість людей, спрямовувати думки до добротворення. Адам констатує Хевине зростання: «Ти досі знала лише слово “гарно” / І ось піднеслась до краси. Разом із болем»¹.

Життєвий конфлікт Бога і Хеви ґрунтується на прагненні останньої мати знання, тоді як Бог переконаний: «Я тільки **можу** знати все, / Якщо ж захочу, / Проте хотіти теж / Потрібно знаючи...»² Заборона Бога не зупиняє Хеву, і вона, граючи, «підбігає й зриває плід з Дерева Життя і його надкушує»³. Адам, доївши плід, має аналогічні з Хевою відчуття: «Так ніби хтось тепло розлив / Ізверху вниз, / І воно в’ялить ноги, / До сну штовхає...»⁴ Істотніші зміни проявляються тільки наприкінці другої яви, коли Хева хоче побути на самоті: «Хай я собою трохи хоч побуду»⁵.

Розмова Хеви зі Змієм і наближення до розуміння призначення свого тіла спонукають жінку свідомо крокувати «в бік Дерева Добра і Зла»⁶, скуштувати яблука і «згодувати чоловікові рештки того, чим оскоромилась»⁷.

¹ Там само. С. 62.

² Там само. С. 66.

³ Там само. С. 69.

⁴ Там само. С. 70.

⁵ Там само. С. 73.

⁶ Там само. С. 97.

⁷ Там само. С. 98.

Пізнання свого тіла прийшло до Хеви не без втручання Змія, що викликало ревності Адама: «Ще, може, скажеш — я почав / Тулитись, тертись, цілуватись? / Сьогодні теж тебе він обнімав! Навіщо?»¹ І ці, можна сказати, родинний і гендерний конфлікти визначають у майбутньому розвиток сюжетів наступних п'єс Г. Штоня. Порушені питання призначення чоловіка й жінки («Але я хочу, щоб ти знав / Іще й таке: так — я віднині жінка, / Слабка й залежна від твоїх бажань / Шукать ту жінку в мені повсякчасно. / Я навіть більше скажу — мені треба / Тебе віднині мати саме **чоловіком...**»²), а також їх (не)гармонійного співжиття розглядатимуться драматургом у різних життєвих ситуаціях, у різних регіонах України.

Художній образ Бога сміливо постає завдяки засобам гумору й сатири. Так, «всесильний патрон Едему» після вчинку Хеви «вертить роздратовано головою»³, а плин думок порівнює зі скаканням бліх. Одяг Хеви Бог також не залишає без коментаря: «У цій вдяганці — жаби повтікають, / Коли підійдеш до струмка»⁴. І попри всі нові риси, якими наділив Бога драматург, він залишив його традиційно добрим: «Розумнице моя!!! (*Бере долонями Хеву за скроні й робить так, щоб очі їхні стрілись.*) / Моя красуне... Хай тобі таланить / Так само бути, як і я, щасливим / Побіля вас»⁵.

¹ Там само. С. 100.

² Там само. С. 102.

³ Там само. С. 79.

⁴ Там само. С. 107.

⁵ Там само. С. 111–112.

Отже, мозок — знаряддя, яке Адам і Хева беруть із собою з Едему, і його використання ними розкриватиметься в наступних п'єсах. У них шукатимемо відповідь на основне питання, поставлене автором: Чи зможуть люди жити Духом, а не єством? Безсумнівно, відповідь драматурга буде виразною, але, щоб її почути, слід уважно прислухатись до потенцій Слова, яке так небайдуже драматургу: «Художній вислів засвоюється не мозком, а єством, де поняття щастя чи горя набухають красою, сумом, трепетом листя Дерева Життя, співом Райських Птахів, ролі яких виконують горлиці, зозулі, солов'ї, горобці. А весною — мільйони жаб, хрущі»¹.

Творення художнього потребує напруг душевних, таких самих, як і його розкодування. Напруг приємних, що сприяють самозростанню й самооновленню.

Перше втілення Адама і Хеви — подружжя з п'єси «За крок від неба», де Софія «вродлива доглянута пані легкозмінного, як і її настрої, віку», а її чоловік Павло — «значно від дружини старший»². Адам і Хева, які покинули Рай, опинилися на Землі. Читачі отримали чергове протиставлення світів від Г. Штона. Тільки у двох попередніх п'єсах воно було очевидне і потребувало лише усвідомлення. Наразі драматург схильний до сценічно виразного розмежування простору: «Решту сценічного простору ділять дерева і поширений на увесь двір смітник»³. Саме біля цього смітника Перехожий у діалозі

¹ Штонь Г. Болить. Ще й як болить... // Українська літературна газета. 2013. № 12(96). 14 червня. С. 17.

² Штонь Г. За крок від неба // П'єси... С. 114.

³ Там само. С. 115.

із Софією проголошує сакраментальні істини щодо мови («Язык — это благодать божья. Раз она вам дадена, значит, и я её обязан чтить. И в неё вслушиваться»), зла («Злиться не надо — злость застит глаза, скрывает от них самое главное») і краси («Она нам и санитар, и лекарь. Ею наполнишься и — прозреваешь»¹), що абсолютно відповідає життєвій позиції драматурга: добро має бути диктатом добра. Отже, відправивши розмови про найважливіші життєві цінності до смітника, драматург підкреслює зневажання їх суспільством.

Біля цього смітника й живе подружжя. Думається, очікувано, що Павло поступово почав відчувати стан отупіння, адже переситився спілкуванням з дружиною, якій потрібні тільки генеральський ранг чоловіка. Павло готовий до змін, але повернення на роботу, заробіток, машина — спокуси, проти яких важко вистояти. Тому фінал — Перехожий йде із зачарованого двору — закономірний, а змальовані події в кодї — спільні плани подружжя про переїзд та «щасливий жіночий сміх»² — свідчать про поки що збережену гармонію.

П'єси Г. Штоня після «Канону» писалися на одному подиху, у цьому не важко переконатися, якщо простежити за датами їх постановки, тож не дивно, що характер Леоніда Михайловича («День прожитих бажань») сприймається логічним продовженням характеру Павла. Очікувано, що внутрішньої гармонії герой після повернення так і не знайшов, тому закономірним є бажання

¹ Там само. С. 119.

² Там само. С. 148.

піти на пенсію, адже він більше не збирався «підторговувати своїм життям»¹. Занадто вже його обурювали «масовидна сірість» і «згуртована бездар»². Повертається Леонід Михайлович й до думки пошуку себе, такої ж, від якої свого часу відмовився Павло — «хочу хоч трохи побути самим собою. Яким взяв та й став»³.

Софія («За крок від неба») не мала внутрішньої гармонії з чоловіком, бо її сімейне життя будувалося виключно на фізичній близькості. Леся Павлівна («День прожитих бажань») уособлює долю жінки, позбавленої внутрішньої сімейної гармонії з чоловіком: «Отак і будемо жити — під одним дахом, але в багатьох хатах»⁴.

При уважному читанні численних інтерв'ю з Г. Што-нем можна однозначно зрозуміти, наскільки важливе для драматурга змалювання характерів. Вивчення людських характерів драматург здійснює не абстрактно, а цілеспрямовано, звертаючи увагу на представників усіх соціальних сфер. Не боячись надмірної уваги до цього аспекту, вважаю за доцільне перерахувати більшість із них: *політики* (екс-депутат, заступник міністра — «Після дощу», депутат облради — «Квітневі сполохи», член депутатської фракції — «Квітування кактуса»), *медики* (хірург — «Після дощу», стоматолог — «Прикрощі кохання», лікар швидкої — «Осінній криз...»), *освітняни й науковці* (фізик — «Біля ватри богів», професор —

¹ Штонь Г. День прожитих бажань... С. 179.

² Там само.

³ Там само. С. 184.

⁴ Там само. С. 186–187.

«Після дощу», директор науково-дослідного центру — «Новорічні учти», працівник столичної обсерваторії, доцент педуніверситету — «Квітневі сполохи», завідувач кафедри, старший викладач, професор, асистентка кафедри — «Діти небес»). Освітяни й науковці разом з іншими фахівцями (банкiр — «Після дощу») яскраво репрезентують людей розумової праці, яким виразно протиставлені носії творчих професій (письменник — «Біля ватри богів», книжковий графік, знаний художник, співачка, видавець — «Прикрощі кохання», музейний працівник — «Новорічні учти»). Крім того, доволі активно діють у п'єсах представники сфери обслуговування (галерейник — «Після дощу», поштарка — «Осінній криз...», сімейний косметолог, домогосподарка, дачний сторож — «Новорічні учти», молочниця — «Поза грою»). Діяльність молоді також не позбавлена уваги (топ-менеджер артоб'єднання, танцівник нічного клубу — «Поза грою»)¹. Крім того, автор розрізняє представників міста і села, не дарма ж діють сільський парох — «Прикрощі кохання», селищна маркітантка і селищний електрик — «Осінній криз...». А в «Поза грою» опозиція місто/село взагалі стає визначальною в конфлікті.

Ідейно вся драматургія Г. Штоня спрямована на пошук людиною власної сутності. У кожного вона відбувається по-своєму, але залежить від роду повсякденної діяльності. Не дарма власник кількох автозаправок

¹ Свідома того, що не всі професії дійових осіб п'єс Г. Штоня названі, а поділ їх дещо умовний і не до кінця відповідає прийнятій класифікації професій, але ці нюанси не принципові для розкриття особливостей мислення персонажів.

і автосалону Степан Михайлович («Новорічні учти») метафорично промовляє: «То дуже складна матерія — життя порожняком. Рано чи пізно той порожняк починає гримкотіти. В середині, де крім думок про успіх, респектабельність...»¹

Галерейник Корній як ніхто усвідомлює споживачьку сутність людини. Його характер продовжує розвиватись в образі селищної маркітантки Вероніки («Осінній криз...»). Драматург змальовує, як бізнес і мораль конфліктно взаємодіють. Риторичним лунає питання Павла Матвійовича: «Невже ви справді вважаєте, що просто віддати потрібне біднішому — економічне глупство?»² Для Вероніки добро- чи злотворча діяльність пов'язана з практичністю чи непрактичністю: «До злочинців належать найперше люди непрактичні. Потім — звихнуті, як мій чоловік, на гарних словах. І державці всіх рівнів, які з бізнесом воюють»³. Проте незаміжня пані Олександра саме в цьому підході бачить найвищий рівень злотворення: «Прирікати бідних на вічну, але ніби захищену бідність — гидко!»⁴ У той же час Г. Штонь ламає усталений шаблон зматеріалізованості для бізнесменів усіх цінностей. Недарма Степан Михайлович («Новорічні учти»), здатний усвідомити можливість внутрішньої порожнечі й оцінити стан деградації, стверджує буттєву істину, що найвищою цінністю є сім'я: «А я вважав це обов'язковим. Мати дітей, їх ростити»⁵.

¹ Штонь Г. Новорічні учти // П'єси. Книга друга... С. 26.

² Штонь Г. Осінній криз... // П'єси... С. 366.

³ Там само.

⁴ Там само. С. 367.

⁵ Штонь Г. Новорічні учти // П'єси. Книга друга... С. 21.

Замміністра Роман не вірить ні у відвертість, ні в здатність подолати паскудне шляхом його визнання: «Скільки паскудне не називай паскудним, воно не щезне»¹. Він, будучи працівником системи, усвідомлює її нездоланну силу. Здатність політики впливати, формувати й визначати людську сутність констатують не лише дійові особи — політики, а й ті, хто з ними спілкується: «Політика, друже мій, дистилує. І робить славозалежним. Хоч яка слава на торжищі? Напозір — переконань, а насправді — самолюбств»². Інше, гостріше, ставлення до політики висловлюють мешканці села: «Народові треба відмитися від політики. Як відмиваються від антисанітарного бруду»³. Негативну роль політики драматург бачить у здатності роз'єднувати «народ історичний і народ, що вічно бідує»⁴.

Історію як науку драматург осмислює всебічно, наголошуючи на недоліках: «Казочки казочками, але скільки там бруду. Не колишнього, а теперішнього. <...> Кожен науковий талмуд дошукується всього лиш причин ворожості всіх до всіх...»⁵

Сфера оточення визначає й мовлення дійових осіб. Так, професор Степан велику увагу приділяє значенню кожного слова, його змістовому наповненню. Недарма він зупиняє екс-депутата: «Запам'ятай: кожне зайве слово заразне. Уява перекидається зі складнішого на

¹ Штонь Г. Після дощу // П'єси... С. 299.

² Там само. С. 300.

³ Штонь Г. Осінній криз... // П'єси... С. 380.

⁴ Штонь Г. Колискова для хмар // П'єси. Книга друга... С. 116.

⁵ Штонь Г. Діти небес... С. 230.

просте. І гальмує процес розуміння складнощів понад-символічних»¹. Професорська праця, яка за своїм означенням вже апріорі є змістовною, має приносити й наповненість життю. Лідії Володимирівні — директору науково-дослідного центру — від роботи потрібно ще й слави, тож наслідок — «життя порожняком»².

Творчі особистості, такі, як Василь («Біля ватри богів»), також визнають усемогутність розуму: «Ми / Щокрок міркуємо»³. Тож не дивно, що саме художник Леськів («Прикрощі кохання») виголошує істину, яка й у реальному житті викликає численні дискусії: «У пост-модерну немає національності. Він <...> безликий»⁴. Митцям драматург доручає оголосити важливість роботи за покликанням, а молоді — що все залежить від міри «людського в людині».

Дійові особи Г. Штоня активно займаються не тільки само-, але й інохарактеристикою, чим досягаються як багатогранність і об'єктивність, так і життєва правда. Міркування про сутність краси, а головне — її (не)можливостей висловлює галерейник Корній («Після дощу»): «Світ врятує краса... Гадаю, світові треба рятуватися від краси. Вона і війни нищать. Нещадно і все. Я люблю мистецтво. Але що ним, що сурогатними його різновидами нічого довкола не зміниш»⁵. За цією думкою криється найважливіше: краса сама по собі не здатна ні врятувати

¹ Штонь Г. Після дощу // П'єси... С. 303.

² Штонь Г. Новорічні учти // П'єси. Книга друга... С. 26.

³ Штонь Г. Біля ватри богів // П'єси... С. 223.

⁴ Штонь Г. Прикрощі кохання... С. 339.

⁵ Штонь Г. Після дощу... С. 322.

світ, ні його знищити, бо її вплив буде мати такі наслідки, на які її спрямує людський розум.

Як бачимо, сентенції життєвої мудрості драматург переважно дозволяє проголошувати всім дійовим особам, хоча узагальнені міркування вкладені в уста сільського священника («Колись вчили: починати треба з себе. Мене це не переконало, хоч чого я тільки не починав. Постився, годинами читав молитви, майже визубрив Святе Письмо. Усе марнота марнот. Крім любові. <...> Звичайної любові. Терплячої, як і Бог. Хіба не всепрощенної. Ліву щоку після правої підставити годиться лише серед рівних. Морально рівних»¹) та пенсіонерів, які вміють керувати не тільки розумом або досвідом у парі з мудрістю, а й духом. Свій майбутній день треба творити самостійно, «у собі й для себе»². Г. Штонь порушує питання про первинність моралі чи важливості самопізнання: «Сковородинське “Пізнай себе” є закликком не в бік моралі як причинності, а в бік себе, скажемо так, як крапельки Бога»³.

Отже, драматург змальовує не тільки всі соціальні прошарки, а й циклічність людського життя: «Є рубіжних сорок сім. Потім індіферентних сімдесят. А після них або обвал, або вибування з енергосистеми»⁴. Крім того, Г. Штонь, щоб розкрити сутність людської особистості як такої («життя поза життям»⁵), створює ситуації,

¹ Штонь Г. Прикрощі кохання... С. 346.

² Штонь Г. Колискова для хмар // П'єси. Книга друга... С. 89.

³ Штонь Г. Діти небес... С. 229.

⁴ Штонь Г. Зблиски вічних заграб... С. 315.

⁵ Штонь Г. Після дощу // П'єси... С. 295.

де якнайкраще проявляється мислення дійових осіб: переселяє в нові умови, улаштовує зустрічі в критичному стані, коли є потреба переосмислити життя або повернутися «до себе ще материних»¹. Драматург вимальовує кілька шляхів самопізнання, проте найефективнішим є звернення до минулого. Тож ключовим у площині характеротворення є те, що реципієнти п'єс Г. Штона не побачать процесу формування характерів, але простежать процес свідомого самоосмислення.

Г. Штонь не змальовує конфліктів у їх побутовому розумінні — як зіткнення двох сторін. Причина, думається, така: і драматург, і дійові особи вважають, що «життя <...> не є боротьбою. Чого з чим — не важливо. Воно просто є. І ми в ньому є. Просто. Якщо не починаємо вовтузитися»² (Костя — «Діти небес»). Конфлікт дійових осіб і художній конфлікт кожної окремої п'єси, і макроконфлікт драматургічного доробку Г. Штона — художній, притаманний внутрішній структурі твору. Це абсолютно відповідає поглядам на художній конфлікт Г. Штона — літературознавця, який переконаний, що «художнім він стає і залишається напевне тоді, коли його змістове наповнення, не цураючись і не втікаючи від життєподібності, “підтримується” передовсім ба й виключно художнім твором. Звучить це надто категорично, але не варто забувати, що художнє мислення — “це шлях мови, яка постає не у висловлюванні вироку і своїй претензії на предметну чинність, а постійно

¹ Штонь Г. Квітневі сполохи // П'єси. Книга друга... С. 59.

² Штонь Г. Діти небес... С. 230.

тримається цілого буття” (Ганс-Георг Гадамер. Істина і метод. Том II. — С. 450). І ця іманентна цілісність умасштаблює кожен художній крок і кожную художню деталь, що змушує згадати ще один вислів Гадамера: “Тотальність — це не предмет, а світовий обрій, який нас охоплює і в якому ми живемо” (Там само)»¹.

При аналізі змістової насиченості п’єс Г. Штоня не видається можливим не звернути увагу на формально розставлені автором акценти — виокремлення жирним шрифтом. Переважно це інтонаційні або смислові наголоси, які мають пролунати від акторів виключно за авторським задумом, а не за режисерською інтерпретацією.

Дозволю собі потрактувати сказане Г. Штоном: сума слів порозумілася, упряглася в думку, висловлену опосередковано, і рухається далі. Драматург ідентифікує себе націоналістом, тобто «позаполітичною особою, яка за Україну не бореться, а її в собі будує. Щоденно. І жодних поразок на цьому шляху не визнає»². Найвиразніше національний струмінь представлений у п’єсі «Його сіятельство Поет...».

Тут імена дійових осіб не потребують жодних пояснень. Події твору відбуваються, коли в Шевченка «усе ж ніби йде до ладу» і він констатує: «Став художником, мною зачитуються, хоч сам ще не розумію, хто я — маляр чи поет? Може, те й те разом, бо вірші приходять,

¹ Штонь Г. Відгук офіційного опонента на дисертацію Т. Вірченко «Дискурс, еволюція, типологія художніх конфліктів української драматургії 1990–2010 років» (Львів, 2013).

² Штонь Г. «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірив нам» // Українська літературна газета. 5.03.2011. № 6(38). С. 9.

коли гарно малюється, а гарно малюється, коли душа виспівалася...»¹ Зі змальованих подій легко встановлюється, що вони відбуваються у 1843 році під час повернення Т. Шевченка в Україну, а стосунки з Ганною Закревською і Глафірою Псьолівною тільки підтверджують указаний рік².

Письменницькі погляди Г. Штоня знаходять своє вивільнення в словах Шевченка-персонажа: «Література неволі не терпить»³; «Давай вип'ємо за наші книжки. Багато книжок. Кожна з них — крок до волі. Нашої і тих, хто їх прочитає»⁴.

Автор змальовує поодинокі зіткнення з оточенням, але основним є внутрішній конфлікт самого Шевченка, який прагне самовдосконалення: «Хочеться писати, писати, писати... не про звичаєву нашу, а Божу правду, в якій є все. Коли цьому навчимося?»⁵ Поет спостерігає, що самопізнанню сприяє почуте слово рідною мовою: «Але коли дівчата читали тут мої вірші, я за ними

¹ Штонь Г. Його сіятельство Поет... // П'єси... С. 272.

² Підтверджують ці здогади і факти, наведені І. Дзюбою в праці «Тарас Шевченко. Життя і творчість»: «Якщо важко сказати щось певне про красуню Ганну Закревську, дружину Платона Закревського, до якої Шевченко був не байдужий (а дехто з дослідників уважає її його єдиною, на все життя, любов'ю), то молода художниця Глафіра Псьол, яка разом із сестрою Олександрою, майбутньою поетесою, жила в родині Репніних, була особистістю духовного ряду. За версією княжни Варвари, яка ревнувала Шевченка і до Глафіри Псьол, та ладна була б відповісти на Шевченкове почуття, якби в ньому була постійність і ясність. Можливо, Глафіра Псьол — це ще один із утрачених поетом “шансів” убезпечити себе від тієї самоти, яка стала йому чи не найбільшою карою в житті. Хтозна...» (Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість. Київ, 2008. С. 216).

³ Штонь Г. Його сіятельство Поет... // П'єси... С. 257.

⁴ Там само. С. 258.

⁵ Там само. С. 279.

побачив не себе, а, може, когось з ангелів. Що від нас щокрок відступаються, аби не заважати нам бути собою. Різними собою. Але коли звучить Слово... Ніби промовлене тобою, але й не тобою. Тоді його слухають і Земля, і Небо, і твій Народ, що дав тобі Мову, а з Мовою своє безсмертя. Кожним віршем продовжене. Або не продовжене. Гадаєте, чого я пишу? Бо до Слова проситься Україна, якої отут катма»¹. Усе, що має бути сприйняте слухом, має бути українським: «Без цього народ оглохне, а земля від нього відвернеться, стане пустелею. Хоч і в пустелі живуть. Але не ми. Наша музика, наша пісня, наші книжки і картини мусять вивільнитися від чужинства. Мені клято не вистачає мови саме там, де я дихаю Україною. А видихаю казна-що»². Саме тому «нашою повинна стати **наша** мова»³.

Для тих, хто особисто не знайомий з Григорієм Максимовичем або не мав змоги читати його інтерв'ю, дозволю собі розлогу цитату, яка якнайкраще демонструє авторський задум щодо п'єси, присвяченої Іванові Франкові: «Моя п'єса дуже спокійна. І цим, вочевидь, несподівана. <...> В ній нема нічого складного, просто треба інакше на сцені жити. Не кричати. Треба почути життя й існування в ньому»⁴.

І. Франко «на спаді літ», як і впродовж свого життя керується розумом, мудро визначає його всемогутню

¹ Там само.

² Там само.

³ Там само. С. 283.

⁴ Штонь Г. «Чи для Бога все ясно щодо майбутнього не одної лише України?» // Українська літературна газета. 23.08.2013. № 17(101). С. 9.

здатність спалювати духовне сміття. Франко Г. Штоня, ведучи розмову з Коцюбинським, десь полемізує зі Што-невим Шевченком: «Для вільної літератури потрібно кілька століть муштри неволею. Бо сама вона, яка жінка: хто гарно покличе, до того і піде. До народу — найохо-чіше»¹. Тому й оцінка Кобзаря нетрадиційна: «Поета більше стихійного, ніж свідомо мислячого»².

Уся п'єса пронизана авторським ставленням до Франка, визнанням могутності його спадщини. Цей на-тяк тонко вкладений у Франкові уста: «Якби все, що я знаю, про що здогадуюся і що збираюся перевірити — зредагувати і видрукувати... нікого б не читали. Не було б що»³. Позиція Г. Штоня про божевілля, коли читають все, не розмежовуючи якісних художніх творів і масової літератури, також висловлена Франком. Драматургічна мудрість Г. Штоня — у тому, що, не забуваючи висловити авторську позицію, Франко залишився Франком.

Усі п'єси Г. Штоня відображають його увагу до кож-ного регіону України. Це свідчить не тільки про знання всієї України і відповідне авторське ставлення до Бать-ківщини (можливо, хтось побачить у цих рядках надмірну пафосність), а й орієнтацію на театральність, щоб кожен із театрів міг знайти щось цікаве для свого регіону. У цьому можна бачити як авторський прагматизм, так і життєву й письменницьку мудрість. Важливість для

¹ Штонь Г. На спаді літ... // П'єси. Книга друга... С. 156.

² Там само. С. 158.

³ Там само. С. 163.

драматургічного твору чіткості зображення місця подій очевидна, проте нагадаю, що це дає змогу режисеру увиразнити характер дійових осіб, максимально втілити авторський задум тощо.

Отже, у кожній п'єсі Г. Штоня все — від змісту до форми — пронизане свідченням інтелектуальності драматургії автора: багатозначні назви п'єс, синтетичні драматичні жанри, символічні авторські пояснення, філософічний зміст п'єс, багатofункціональні ремарки, макросюжет усієї драматургії тощо. Крім того, потужна увага до характеротворення, адже всі дійові особи перебувають у стані самоосмислення, внутрішній конфлікт п'єс і виразний націоналістичний струмінь тільки підтверджують цей висновок. Помітне явище — вкраплення в тексти п'єс інших поетичних і пісенних зразків, але питання інтертекстуальності потребує окремої розмови. Як, загалом, і вся сучасна українська драматургія.

ВИСНОВКИ

Синтетичний жанр портретування видається найбільш вдалим для цілісного осмислення постатей сучасної української драматургії, для її популяризації та привернення уваги театральних діячів. Перевагою також бачу збереження за «літературним портретом» права характеризувати один із жанрів художнього доробку письменника.

Розмова про найпопулярніших драматургів 90-х років ХХ століття не обходиться без постаті Ярослава Стельмаха, хоча на ці роки припадає передусім театральна реалізація п'єс драматурга. Зауважу, що інтерв'ю письменника — вдячний матеріал для розуміння успадкованої майстерності, періодизації тощо.

Назви його п'єс хоч і характеризуються простотою, але провакують реципієнтів до роздумів над важливими життєвими цінностями. Насичені змістово тексти п'єс вимагають простої, зрозумілої композиції. Драматург також не схильний до гри з авторським жанровим визначенням — він зосереджується на речах, важливих для створення візуальних образів в уяві режисера та читача. Спостерігаємо багатство ремарок, гру зі світлом і звуком.

П'єси «Драма в учительській» та «Привіт, Синичко!» попри дистанцію в часі залишаються актуальними щодо створення багатогранного образу вчителя. Педагога, який

своїми діями породжує й толерує байдужість, і вчителя, здатного стати на бік учня. Характери дійових осіб драматург подає дуже концентровано, розвиваються вони тільки в площині проблеми, порушеної письменником.

Комедія не представлена в останні два десятиліття значними високохудожніми зразками. Водночас вважаю, що доробок Володимира Канівця невинувато залишається поза увагою дослідників — здебільшого через стереотипне ставлення до минулого. Як і в драматургії театру корифеїв, спостерігаємо зосередження уваги на родинно-побутовій проблематиці. Імена дійових осіб виразно промовисті, що дає змогу створити уявлення про характер дійових осіб. Драматург майстерно тримає увагу реципієнтів за рахунок зосередження на процесі розгортання конфлікту, хоч і не завжди гострого, на дрібницях (світ речей виконує свою художню функцію), організації сценічного простору, багатих на констатацію емоцій, станів, настроїв ремарках. Надмірна увага драматурга до деталей, зокрема вказівок щодо музичного супроводу, зменшує можливості режисерського потракування. Колоритні характери дійових осіб виконані в традиціях театру корифеїв, психологічно вмотивовані. Загалом художнє мислення Володимира Канівця визначається кінематографічністю.

Драматургія Олени Клименко високо оцінена колегами по цеху. П'єси авторки доцільно розглядати в контексті символізму через низку причин: знакові назви, інтертекстуальні вкраплення, використання прийому «театр у театрі». П'єси Олени Клименко пронизують

образи України та комуністичного ладу, переданого обмеженим простором мешкання людей, їхнім мовленням. Провідний прийом — сатира. Така актуальність образів пояснює наявність і гострих конфліктів, які увиразнюються короткими окличним реченням, паузами. Авторка також використовує потенціал звуку й світла, символіки чисел, щоб породжувати в уяві режисерів, читачів візуальні образи. Загалом драматургія Олени Клименко розрахована на підготовленого, вдумливого читача.

П'єси Оксани Танюк — провокація замислитись над сенсом буття. Так, центральним образом в «Авва і Смерть», що втілює авторське бачення цієї проблеми, є Петро, чия найвища мета — дарувати життя іншим. Проте повноцінно як особистість він не відбувся, поки не віродив гармонії із сім'єю. Характери дійових осіб авторка змальовує в процесі пошуку власної сутності, а для досягнення сценічного ефекту відкрита до гри не тільки світлом, а й темрявою.

Сучасні драматурги свідомо чи підсвідомо пишуть п'єси з орієнтацією на сценічне втілення. Оскільки зацікавленість академічних театрів творами сучасної драматургії залишається ще досі незначною, спостерігаємо вихід численних антологій, авторських збірників як спосіб пошуку свого режисера, глядача. Драматургія Валерія Герасимчука відразу наштовхує на доцільність розмови про сценічний потенціал. Знання законів сценічної майстерності, розуміння сутності художності, усвідомлення прийомів характеротворення й оприявлення гострих конфліктів тощо — критерії сценічності, сформульовані

на основі праць літературо- й театрознавців. П'єси Валерія Герасимчука засвідчують, що драматург уважний до сценічної деталі, музичного супроводу, використання прийому «п'єса в п'єсі», руху сцени, гри світла й руху. Ключова дійова особа п'єс драматурга — митець, який постає у визначальний період свого життя, принциповий, відданий ідеї. Очікувано такий герой перебуває в стані гострого внутрішнього конфлікту.

Зосередженість на внутрішніх конфліктах притаманна і драматургії Григорія Штона. Сам автор позиціонує її як інтелектуальну, що підтверджується символічними та метафоричними назвами, синтезованими авторськими жанровими визначеннями, промовистими монологами, характерами дійових осіб. Предметом їхнього філософствування стає переважно шлях самопізнання, циклічність людського буття та пошук гармонії зі світом. На характерах дійових осіб позначаються спостережливість і життєвий досвід автора — саме тому в п'єсах драматурга зустрічаємо людей різних професій, віку, життєвої долі з більшості регіонів України.

Загалом, у процесі створення літературних портретів драматургів увагу я зосереджувала на ключових аспектах, які можуть допомогти режисерам побачити вагомий художній і сценічний потенціал сучасної драматургії та втілити письменницьку мрію — донести твір до глядача. Визнання доробку цих авторів літературознавцями, читачами й театрознавцями має сприяти подальшому його вивченню та окресленню впливу на драматургічний процес.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авансцена. Інформаційний збірник сучасної української драматургії : електронне видання / упоряд. Я. Верещак [та ін.] ; передм. О. Бондаревої ; Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса. — Київ, 2012. — 136 с. — URL: http://kurbas.org.ua/projects/avanscena%2026.02_Layout%201.pdf.
2. Аникст А. А. Театр епохи Шекспіра / Александр Абрамович Аникст. — Москва : Дрофа, 2006. — 287 с.
3. Баканурський А. Театрально-драматичний словник ХХ століття / А. Г. Баканурський, В. В. Корнієнко. — Київ : Знання України, 2009. — 319 с.
4. Баранник Д. Х. Драматичний діалог (питання мовної композиції) / Д. Х. Баранник, Г. М. Гай. — Київ : Київський університет, 1961. — 161 с.
5. Бондарева О. Віртуальна реальність як структурна модель сучасної драми: «симулятивна» міфологія і бриколажна гра / Олена Бондарева // Південний архів. — Херсон, 2007. — Вип. XXXVI. — С. 5–14.
6. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс / Олена Бондарева // Чупіс Л. Танці гончарного кола. — Київ : НЦТМ ім. Леся Курбаса, 2007. — С. 176–228.
7. Бондарева О. Людина в ситуації «подвійної вистави»: дискурсивний код «театру в театрі» / Олена Бондарева // *Studia methodologica*. — 2008. — Вип. 24. — С. 15–22.
8. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / Олена Бондарева. — Київ : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.
9. Бондарева О. Сучасна українська драматургія: дискурс «епічного театру» // Мистецька освіта: зміст, технології, менеджмент : зб. наук. праць / ред. кол.: В. М. Мадзігон [та ін.]. — Київ : МІХМД, 2010. — Вип. 5. — URL: http://zbirnik.mixmd.edu.ua/2010_5_ua/25.pdf.

10. Бортнік Ж. *Форми реалізації екзистенційної свідомості у сучасній монодрамі: сповідь vs скарга* / Жанна Бортнік // *Наукові записки Національного університету «Острозька академія»*. Серія «Філологічна». — Острог, 2012. — Вип. 28. — С. 3–16.

11. Брехт Б. *Про мистецтво театру* : збірник / Бертольд Брехт. — Київ : Мистецтво, 1977. — 365 с.

12. Брокетт Оскар Ґ. *Історія театру* / Оскар Ґ. Брокетт, Гілді Франклін Ґ ; пер. з англ. Тетяна Дитина, Назар Козак, Ганна Лелів, Галина Сташів. — Львів : Літопис, 2014. — 730 с.

13. Бувалець О. *Театральність і театралізація в сучасному культурологічному дискурсі* / О. Бувалець // *Культура України*. — 2013. — Вип. 43. — С. 167–174.

14. Васильченко С. *На перші гулі : Малюнок на одну дію* / Степан Васильченко // *Оповідання. Повісті. Драматичні твори*. — Київ : Наукова думка, 1988. — С. 514–529.

15. Великий тлумачний словник сучасної української мови / уклад. і голов. ред. В. Т. Бусел. — Київ ; Ірпінь : Перун, 2001. — 1440 с.

16. Верещак Я. *Загадкова постать української драматургії* / Ярослав Верещак // Клименко О. Святополк, Каспар Гаузер, Насреддін та інші : п'єси / упоряд. і автор. передм. Я. М. Верещак ; Всеукр. благод. фонд «Гільдія драматургів України». — Київ, 2009. — С. 3–7.

17. Вірченко Т. І. *Художній конфлікт в українській драматургії 1990–2010 років: дискурс, еволюція, типологія* : монографія / Тетяна Ігорівна Вірченко. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 336 с.

18. Войтович В. *Українська міфологія* / Валерій Войтович. — Київ : Либідь, 2002. — 664 с.

19. Вороний М. *Драма живих символів* / Микола Вороний // *Поезії. Переклади. Критика. Публіцистика*. — Київ : Наукова думка, 1996. — С. 248–254.

20. Герасимчук В. *Азартні ігри* / В. Герасимчук // *Дніпро*. — 2008. — № 11–12. — С. 100–125.

21. Герасимчук В. *Ангел-хранитель* / Валерій Герасимчук. — URL: <http://litforum.com.ua/files/plays/16.html>.

22. Герасимчук В. *Оббиті пелюстки. Думки про літературу* / Валерій Герасимчук // Київ. — 1991. — № 7. — С. 120–122.

23. Герасимчук В. Оббиті пелюстки. Думки про літературу. Стаття друга / Валерій Герасимчук // Київ. — 1991. — № 9. — С. 119–120.
24. Герасимчук В. Сповідь : Поезія, драматургія, проза / Валерій Герасимчук. — Київ : Радянський письменник, 1991. — 413 с.
25. Герасимчук В. Н. П'єси про великих / В. Н. Герасимчук. — Київ : Видавництво ім. Олени Теліги, 2003. — 272 с.
26. Гофман Е. Малюк Цахес : твори / Ернст Гофман ; переклад Сидора Сакидона. — Харків : Фоліо, 2003. — 656 с.
27. Гринишина М. О. Дискурс реалізму в українській театральній культурі кінця ХІХ — початку ХХ століття : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства / Марина Олександрівна Гринишина ; Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. — Київ, 2009. — 20 с.
28. Гуменюк В. І. Про п'єсу Володимира Канівця «Мама збирається заміж» та її сценічне втілення / В. І. Гуменюк // Культура народів Причорномор'я. — 2009. — № 164. — С. 50–51.
29. Дзюба І. Тарас Шевченко. Життя і творчість / Іван Дзюба. — Київ : Видавничий дім «Киево-Могилянська академія», 2008. — 718 с.
30. Єфремов С. Історія українського письменства / Сергій Єфремов. — Київ : Femina, 1995. — 538 с.
31. Жулинський М. Спрага гармонії, або Примарний вогник на виднокраї / Микола Жулинський // Стельмах Я. Кохання у стилі бароко : п'єси. — Київ : Сакцент Плюс, 2009. — С. 7.
32. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. — Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. — 472 с.
33. Івашків В. Іван Тобілевич (Карпенко-Карий). Нарис життя і творчості / Василь Івашків. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2011. — 192 с.
34. Канівець В. Сюрпризи медового місяця : комедії / В. Канівець. — Київ : КМЦ «Поезії», 2004. — 342 с.
35. Канівець В. В. Лист запорожців султану : комедії, драми / Володимир Васильович Канівець. — Київ : КМЦ «Поезія», 2003. — 396 с.
36. Карпенко-Карий І. Твори в трьох томах. Т. 2. Драматичні твори / Іван Карпенко-Карий. — Київ : Дніпро, 1985. — 351 с.
37. Клековкін О. Theatrica. Лексикон / Олександр Клековкін. — Київ : Фенікс, 2012. — 800 с.

38. Клименко О. Святополк, Каспер Гаузер, Насреддін та інші : п'єси / Олена Клименко ; упор. і авт. передмови Я. М. Верещак ; Всеукраїнський благод. фонд «Гільдія драматургів України». — Київ, 2009. — 264 с.

39. Ковалів Ю. Історія української літератури. Кінець XIX — поч. XXI ст. У 10 т. Т. 1. У пошуках іманентного сенсу : підручник. — Київ : Академія, 2013. — 512 с.

40. Когань П. Очерки по історії западно-європейських літературь. Т. 2 / П. Когань. — Москва : Заря, 1912. — 450 с.

41. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.) : монографія / Оксана Когут. — Рівне : НУВГП, 2010. — 440 с.

42. Когут О. В. Сюжетні архетипи як кодова система сучасної української драматургії (1997–2007 рр.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01 — українська література / Оксана Володимирівна Когут ; Національний університет «Києво-Могилянська академія». — Київ, 2013. — 40 с.

43. Козлов А. Дух материнства в літературі: ідеали, парадокси та злочини / Анатолій Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. — Київ : Акцент, 2004. — Вип. 18. Ч. 1. — С. 49–58.

44. Козлов А. Духовність драматургії й театру / Анатолій Козлов // Література. Фольклор. Проблеми поетики : зб. наук. праць. — Київ : Акцент, 2006. — Вип. 25. Ч. 1. — С. 42–48.

45. Колошук Н. Г. Повсякдення у дзеркалі мемуарної радянської літератури (В. Сосюра та інші) / Н. Г. Колошук // Актуальні проблеми слов'янської філології. Серія «Лінгвістика і літературознавство» : міжвуз. зб. наук. ст. — Бердянськ : БДПУ, 2012. — Вип. XXVI. Ч. II. — С. 320–335.

46. Коцюбинський М. Хо : казка / Михайло Коцюбинський / Коцюбинський М. Твори в трьох томах. Т. 1. Оповідання. Повісті (1891–1900). — Київ : Дніпро, 1970. — С. 153–180.

47. Краснова Л. «Текст — реципієнт — п'єса — театр» (Штось Григорій. П'єси. Передмова Т. Вірченко. — Кривий Ріг: Видавничий дім, 2012. — 390 с.) / Людмила Краснова // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира

Гнатюка. Серія «Літературознавство» / за ред. М. П. Ткачука. — Тернопіль : ТНПУ, 2012. — Вип. 35. — С. 442–451.

48. Критики про драму театру / підготувала Т. Конончук // Українська літературна газета. — 2013. — 6 квітня. — С. 14.

49. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / кер. проєкту Анатолій Волков. — Чернівці : Золоті літаври, 2001. — 636 с.

50. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 1 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — 607 с.

51. Літературознавча енциклопедія. У 2 т. Т. 2 / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. — Київ : ВЦ «Академія», 2007. — 622 с.

52. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Гром'яка. — Київ : Академія, 1997. — 752 с.

53. Малютіна Н. Драматургія Олександра Олеся у творчому діалозі із символістською драматургією доби / Наталя Малютіна // Історико-літературний журнал. — 2007. — № 14. — С. 62–74.

54. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст. : навчальний посібник / Наталя Павлівна Малютіна. — Київ : Академвидав, 2010. — 253 с.

55. Малютіна Н. П. Українська драматургія кінця XIX — початку XX ст.: аспекти родо-жанрової динаміки : монографія / Наталя Павлівна Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 352 с.

56. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання. — 2006. — № 1. — С. 56–85.

57. Мороз Л. Ностальгія за інтелектуальним спілкуванням / Лариса Мороз // Кінотеатр. — 2012. — № 6(104). — С. 45.

58. Немченко Г. Мова творів корифеїв українського театру / Г. Немченко // Наукові записки. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2013. — Вип. 113. — С. 130–137.

59. Олена Клименко: «Різниця між окаянним і святим, виявляється, не дуже велика» : інтерв'ю / записав Юрій Шеляженко. — URL: http://truth.in.ua/?STORINKA_REDAKCIJ:Publikaciji:Olena_Klimenko%3A_%22Riznicya_mizh_okayannim_i_svyatim%2C_viyavlyajetmzsyas%2C_ne_duzhe_velika%22.

60. Олійник О. Концепція людини в українській символістській драмі / О. Олійник // Слово і час. — 1993. — № 11. — С. 62–66.

61. Отвага Д. Степан Васильченко і театр : До 130-річчя з дня народження / Дар'я Отвага // Просценіум. — 2009–2010. — № 3(25) — 1(26). — С. 94–99.

62. Паві П. Словник театру / Патріс Паві. — Львів : Видавничий центр ЛНУ імені Івана Франка, 2006. — 640 с.

63. Пахаренко В. Начерк Шевченкової етики / Василь Пахаренко. — Черкаси : Брама-Україна, 2007. — 208 с.

64. Прищеп О. В. Інтертекстуальність теорії очуження Бертольда Брехта / О. В. Прищеп // Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка. — 2007. — № 31. — С. 216–218.

65. Ревегук В. Трагедія полтавських кобзарів / В. Ревегук // Рідний край. — 2012. — № 2(27). — С. 240–247.

66. Саква О. Тема. Тези про драматурга Я. Стельмаха / О. Саква // Культура і життя. — 1989. — 12 березня. — С. 8.

67. Салига Т. «...Я був із собою в бою... Рвали душу мою два Володьки...» (до 115-ліття від дня народження Володимира Сосюри) / Тарас Салига // Українська літературна газета. — 2013. — 11 січня. — С. 4–5.

68. Сахновський-Панкєєв В. О. Драма і театр / Володимир Олександрович Сахновський-Панкєєв. — Київ : Мистецтво, 1982. — 132 с.

69. Скляр А. Художньо-естетичні доміанти буття драматургічного твору (на матеріалі української драматургії 1990-х років). Дисертація ... канд. філол. наук. Житомир, 2017. — 242 с.

70. Словарь литературоведческих терминов / ред.-сост. Л. И. Тимофеев, С. В. Тураев. — Москва : Просвещение, 1974. — 509 с.

71. Словарь української мови. У 4 т. Т. 2. З–Н / упор. Б. Грінченко. — Київ : Вид-во АН УРСР, 1996. — 588 с.

72. Словник української мови. В 11 т. Т. 2. Г–Ж / голова редколегії І. Білодід. — Київ : Наукова думка, 1971. — 549 с.

73. Стайн Дж. Л. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. Кн. 2. Символізм, сюрреалізм і абсурд / Дж. Л. Стайн. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2003. — 272 с.

74. Стельмах Я. «Батько залишається для мене взірцем на все життя!» Інтерв'ю з драматургом / записав Ю. Чикирисов // Літературна Україна. — 1999. — 2 грудня. — С. 7.

75. Стельмах Я. «У драматургію я прийшов не одразу». Бесіда з драматургом про його твори / записала О. Мельник // Український театр. — 1991. — № 5. — С. 4–5.

76. Стельмах Я. Не заради себе. Бесіда з письменником Я. Стельмахом / записала Л. Вороніна // Київ. — 1986. — № 5. — С. 147–170.

77. Стельмах Я. М. Кохання у стилі бароко : п'єси / Ярослав Михайлович Стельмах. — Київ : Сакцент Плюс, 2009. — 479 с.

78. Танюк О. Казки для дорослих. Не тільки п'єси / Оксана Танюк. — Київ, 2009. — 342 с.

79. Ткаченко А. Мистецтво слова. Вступ до літературознавства : підручник для студ. вищ. навч. закладів / Анатолій Ткаченко — Київ : Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.

80. Трійняк І. І. Словник українських імен / Іван Іванович Трійняк. — Київ : Довіра, 2005. — 508 с.

81. Хороб С. Драматургія Олександра Олеся і Моріса Метерлінка: типологія символістської ідейно-естетичної свідомості / Степан Хороб // *Studia methodologica*. — 2007. — Вип. 19. — С. 287–295.

82. Хороб С. І. Закони драми — закони нашого життя (Ярослав Стельмах) / Степан Іванович Хороб // Збережені міти (Статті, портрети, інтерв'ю, огляди, рецензії). — Івано-Франківськ : Місто-НВ, 2015. — С. 157–166.

83. Хрущ О. Дослідження психології горян / О. Хрущ // Гірська школа Українських Карпат. — 2013. — № 8–9. — С. 184–186.

84. Шалагінов Б. Теорія «епічного театру» Бертольда Брехта і національно-історична традиція / Борис Шалагінов // Слово, яке тебе обирає : збірник на пошану професора Володимира Моренця. — Київ : Києво-Могилянська академія, 2013. — С. 346–357.

85. Шестопал О. Г. Театральність як перцептивна категорія у контексті сучасних міждисциплінарних досліджень / О. Г. Шестопал // Літературознавчі студії. — 2013. — Вип. 37. Ч. 2. — С. 436–442.

86. Школа В. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років ХХ століття / В. Школа // Наукові записки. Серія «Філологічні науки (літературознавство)». — Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. — Вип. 79. — С. 104–112.

87. Штонь Г. Болить. Ще й як болить... / Григорій Штонь // Українська літературна газета. — 2013. — № 12(96). — 14 червня. — С. 17.

88. Штонь Г. П'єси / Григорій Штонь. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2012. — 389 с.

89. Штонь Г. П'єси. Книга друга / Григорій Штонь. — Кривий Ріг : Видавничий дім, 2013. — 344 с.

90. Штонь Григорій: «Джерельно живильною силою літератури є Добро, яке Господь передовірив нам» : інтерв'ю / записав Михайло Сидоржевський // Українська літературна газета. — 2011. — № 6(38). — 25 березня. — С. 8–9, 14.

91. Штонь Григорій: «Пишу так, як пишу: без лементу і котурнів, без втеч у тінь класики і без права на помилку» : розмова Михайла Сидоржевського з Григорієм Штоном / Григорій Штонь, Михайло Сидоржевський // Українська літературна газета. — 2012. — 19 жовтня. — С. 6–7.

92. Штонь Григорій: «Чи для Бога все ясно щодо майбутнього не одної лише України?» : інтерв'ю / записав Володимир Коскін // Українська літературна газета. — 2013. — № 17(101). 23 серпня. — С. 9.

93. Щербина М. Походження прізвищ жителів Городищинського району : Антропонімічний довідник / М. Щербина. — URL: www.horodysche.org.ua.

94. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / авт.-сост. В. Андреева и др. — Москва : Астрель ; АСТ, 2001. — 576 с.

95. Яковенко С. Романтики, естети, ніцшеанці. Українська та польська літературна критика раннього модернізму / С. Яковенко. — Київ : Критика, 2006. — 296 с.

Наукове видання

ВІРЧЕНКО Тетяна Ігорівна

**Сучасна українська драматургія
Галерея портретів**

Монографія

Формат 70×100/32. Ум. др. арк. 7,29. Обл.-вид. арк. 6,36.

Видавець Р. А. Козлов

вул. Рокоссовського, 5, 3, м. Кривий Ріг, 50027

097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4514 від 01.04.2013

Друкарня С. Г. Щербенка «Літерія»

вул. Рокоссовського, 5, 3, м. Кривий Ріг, 50027

097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видавничої справи ДК № 4561 від 13.06.2013