

**ТЕТЯНА ВІРЧЕНКО**

**ДРАМАТУРГІЯ  
ОЛЕКСАНДРА ЧИРКОВА  
СПРОБА НАБЛИЖЕННЯ**

Кривий Ріг  
Видавець Роман Козлов  
2016

УДК 82-4:821.161.2

ББК 84(4УКР)

В 52

**Вірченко Т.**

**В52   Драматургія Олександра Чиркова: спроба наближення** : літературознавчий нарис / Тетяна Вірченко. – Кривий Ріг : Вид. Р. А. Козлов, 2016. – 56 с.

ISBN 978-617-7104-68-0

У нарисі проаналізовані опубліковані п'єси Олександра Чиркова. Помічено, що на письменницькому стилі позначилась тривала робота над теорією епічної драми. Автор створює як оригінальні сюжети, так і переосмислює вічні, надаючи їм щоразу нового змісту.

Видання розраховане на всіх, хто цікавиться сучасною українською драматургією.

УДК 82-4:821.161.2

ББК 84(4УКР)

Наукове видання

ВІРЧЕНКО Тетяна Ігорівна

**Драматургія Олександра Чиркова:  
спроба наближення**

Літературознавчий нарис

Формат 60×90/24. Ум. др. арк. – 2,33. Обл.-вид. арк. – 1,63.

Видавець Р. А. Козлов

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

(0564) 92-20-77      097-192-20-77

Свідоцтво суб'єкта видав. діяльності ДК № 4514 від 01.04.2013

Друкарня С. Г. Щербенка

Свідоцтво суб'єкта видав. діяльності ДК № 4561 від 13.06.2013

ISBN 978-617-7104-68-0

© Вірченко Т. І., 2016

Олександр Семенович Чирков — зна-ний дослідник драматургії, брехтознавець, германіст, теоретик літератури, театраль-ний критик і театрознавець. Олександр Семенович усе свідоме життя присвятив вивченню драми, тож дуже добре відчуває вагу дії та слова в цьому складному виді мистецтва. Теоретики драми часто наго-лошують на важливості розуміння драма-тургом усіх законів і умов її побудови та сценічного втілення. Наш автор цій вимозі відповідає сповна.

У 2012–2013 роках побачили світ збірки притч О. Чиркова, зокрема й у діа-логах. Так у дослідникові теорії драми пробуджувався драматург.

Привертають увагу назви п'єс — лако-нічні, сконцентровані на людині та пошуках основ буття («“Вічні” і смертні», «Де істи-на?»); на рухливості й мінливості часу («Успение времён»), на одухотвореному слові, на його здатності пробуджувати («Сеанс живого письма»). Вони налашто-вують на філософський змістовий струмінь, а значить, неминучим буде діалог автора з реципієнтом, через який вибудовувати-меться макроідея.

Авторські жанрові визначення доволі різноманітні — «драма-притча», «драма», «лірична комедія», «drama a la Renaissance»,

«монодрама», «трагедія», але серед усього розмаїття, схоже, домінує саме «драма-притча». Однією ж із її жанрових рис є використання традиційного («вічного») сюжету.

Назва першої п'єси «**Проклятий**» — алюзія до біблійної історії про зрадливого учня Ісуса Христа. Перелік дійових осіб цієї — як і решти п'єс, за винятком лишень «Де істина?», — містить тільки узагальнені назви дійових осіб, що відбивають їхній соціальний статус: *Ученик, Учитель, Мать, Ребенок, Демагог, Толпа, Грешница.*

Авторська вказівка на місце дії («Действие происходит во все времена, везде и нигде») підкреслюватиме вічність змальованого.

Обездуховлений стан суспільства на межі міцної дружби зі злом якнайкраще характеризується в пісні *Демагога, яку підхоплює натовп:*

Злость и кривда миром правят.  
Совесьть губят. Правду травят.  
Мертв закон. Забыть честь.  
Подлецов у нас — не счесьть.

Заперты, закрыты двери  
Доброте, любви и вере.  
Хитрость учит в наши дни:  
Укради и обмани.

Контрастною до цього має бути поява *Учителя*, адже саме він у всі часи має вчити добротворення як основі людського життя. Він уперше постає в різнорідній оцінці натовпу: «Верховный жрец Учителя проклял», «Бог его сам охраняет», «Учитель — дьявол во плоти!», «Он душу все нам даровал», «Он путь к свободе указал».

І попри такі констатації, дехто все-таки замислюється, наскільки важливо знати про добро і зло, про складність їхнього сутнісного розмежування:

— И что важнее для людей: добро или зло?

— А может — злобное добро?

— А может — добренькое зло?

*Учитель* у п'єсі — особистість, що свіdomо ставиться до своєї професії, замислюється, як і чого саме вчити: «Учитель, научи ученика, чтобы было, кому учить. Но чтобы урожай не был скуден, не забудь о душе обучаемого. Ведь, чтобы посеянное взошло, мало в землю бросить зерно... Засевая поле, помни о жнецах. Если не согреть сердце любовью и не открыть душу навстречу добру, то каков будет он, этот разум? Творящим или вытворяющим? Созидающим или разрушающим? Учитель! Научи ученика, чтобы не было кому блудить». Такий підхід до спілкування з учнями обов'язково мав привести до бажаного результату — мислячого учня. Відтак, саме тому *Учень* написав

свою притчу-відповідь: «Учитель, научи ученика, чтобы было, у кого учиться. Колос, выросший из брошенного в землю зерна, гораздо сильнее и мощнее, чем маленькое зернышко, давшее жизнь этому колосу, Мудрость учителя не в том, чтобы поучать, а чтобы помочь колосу налиться зерном».

Інтертекстуальні вкраплення, зокрема гамлетівське «Бути чи не бути?», підкреслюють, наскільки важливо знайти відповідь на вічне питання «С любов'ю жить иль без любви — не быть?»

О. Чирков асоціює любов зі світлом. Так, в авторському поясненні ранкове світло створює в уявленні реципієнта картину благодаті, спокою, суголосну констатаціям *Учителя*: «На траве роса засеребрилась. Букашка пробежала. А вот червяк прополз. И петухи хвалу пропели свету! О, утра свет!»

Драматург уміло тримає читацьку увагу, весь час примушуючи замислитись над антитезою «натовп/народ», паронімом «бездумие/безумие», а чи шукати відповіді на питання «Чи вічна істина?», «Що таке гріх?», «Чи сутність добра і зла є універсальною для всіх?»

*Учень*, що йде цим евристичним шляхом, постає допитливим — у восьмому епізоді це увиразнюється питальними реченнями, що сповнюють його репліки.

Діалог *Учителя* й *Учня* — пошук відповіді, ким же є людина. Драматург уважає,

що сутність людського приходить не з актом народження, а з набуттям уміння любити: «Я исповедую: любя людей, ты в человеке — человека пробуди». Учитель постає екзистенціалістом, для якого важливе, щоб люди зберігали свою індивідуальність, а не перетворювались на натовп, адже «Толпа <...> глуха, слепая, в ней нет и не было добра. Она кумира сотворяет. Потом — кумира низвергает. (Горько.) Рабы... Все сверху донизу — рабы...»

Драматург ставить *Учня* перед складним вибором між *Учителем* і *Грішницею*, до яких той почуває любов різної природи: «К нему — волнует ум и душу, к ней — и сердце, плоть, и кровь!»

Дійова особа, що нібито була в ситуації збереження власного «я» («Его любя, я должен погубить себя. Предать себя!»), насправді опиняється в ситуації пошуку тієї самої власної ідентичності: «Завет его исполню — буду верным я. А если откажусь — тогда предатель я. Так кто же я тогда?»

І діалоги *Учителя* й *Учня*, і їхні монологи, які О. Чирков подає, перериваючи репліками-коментарями співрозмовника («Учитель и Ученик, не видя друг друга, ведут диалог между собой и с собой»), напружені не тільки для реципієнтів, а й для самих дійових осіб. Зрештою вони приводять *Учителя* до відчаю, а відтак, «Учитель и Ученик падают на колени и возносят свои молитвы к небесам».

*Грішниця* ж у сутності своїй — дуже добра, чуйна, мудра жінка, що усвідомлює стан коханої людини й *Учителя*, тому й молиться Господу:

Укрєпи в вере их, любящих Слово твоє!  
Даруй им силу мудрости и мудрость силы.  
Не скривай лице твоє от них, Господи!

Молитва *Грішниці* подарувала відповідь — *Учитель* вирішив, що батьківська місія для нього важливіша, адже «Но разве только цель важна?»

Для увиразнення образу *Батька* драматург шукає антитетичну пару та знаходить її в образі *Демагога*, який покинув жінку, дізнавшись, що вона чекає від нього дитину. Злотворність персонажа підкреслюється прийнятим рішенням стратити матір власної дитини, а особливу його жорстокість автор увиразнює реплікою «Щенка не пощадите!»

У п'єсі «Проклятый» драматург швидко й динамічно приводить реципієнтів до кульмінації, на якій затримує вагу, а потім так само динамічно подає розв'язку. Натовп неспроможний зрозуміти *Учителя*, нездатний осягнути вибір *Учня*. Тому решта учнів — які, власне, і втілюють цей натовп — проклинають того, хто мав силу зберегти власне ім'я, та примітивно змагаються за право сидіти на стільці *Учителя*.

Останні слова *Учня-Проклятого* дуже актуальні нині:



Не создавайте идолов для власти.  
Они — для зла и для погибели людей.  
Молить о милости у них, запомните,  
напрасно:  
Ведь в каждом идоле — живёт злодей.

Назва наступної п'єси О. Чиркова «**“Вічні” і смертні**» побудована на антитезі, оприявнюючи і учасників майбутнього конфлікту, і авторське бачення системи дійових осіб. Драматург лишається вірним своїй традиції подавати авторське жанрове визначення. Наразі перед нами драма-притча.

Представлення осіб просте й водночас містке. Вони не мають імен, а лиш указівки на їхній рід занять, національну приналежність, роль у суспільстві чи родинний статус. Важливим для драматурга є детальний опис організації простору дії: «Сцена розділена на три сектори. По першому плану, праворуч і ліворуч сцени — невеликі платформи на кшталт екіклеми. На кожній з платформ стоїть по кріслу. Вони виконані у різних стилях. Над екіклемками — підвісна платформа. Це — місце “Вічних”. В глибині сцени – орхестра. В глибині орхестри — скена. Від скени до верхньої платформи тягнеться канат, який за принципом дії подібний до приводного ремня. Простір сцени по центру — вільний». Автор розвиває традиції античної сцени, переосмислюючи змістові можливості структурування простору.

Композиційно п'єса складається з прологу, двох дій та епілогу. Авторські пояснення до прологу засвідчують, наскільки в сценічному мисленні автора важливі світлові акценти. Загалом панує напівтемрява, але платформа, на якій «“Вічні” нудьгують», висвітлюється. У байдикуванні найкраще розкривається світ їхніх цінностей — захоплення алкоголем, пліткарством і задоволенням тілесних насолод («Ліпше баб любити»). Мовлення «Вічних» характеризується зниженою лексикою, сленгізмами й вульгаризмами: «Не спав ти з бабами давно!», «Хильнувши, морди б'ють!», «Плодять дебілів», «Подохнуть всі». Відразу варто наголосити, що попри оформлення сцени в античному стилі, час подій — таки сучасний, хоча одягнені «Вічні» «у позачасові одязі». Хронологічними маркерами в пролозі є не тільки стиль реплік дійових осіб, а й лексеми на зразок «шезлонг».

Внутрішній світ «Вічних», яких п'ятеро, позбавлений будь-яких ознак духовності. З-посеред них виокремлюється *Перший*, бо саме йому не тільки набридло пиячити, а й прийшло усвідомлення: «Як бридко, чорно на душі!» Утім загалом позитивну конотацію (в еволюційному сенсі) цього візуального образу руйнує визнання персонажем війни за найкращу розвагу.

Дія перша продовжує розкривати характери дійових осіб. «Вічні» таки продовжують шукати розваг: картярство їх

явно не задовольняє. *П'ятий* пропонує провести змагання, бо переконаний, що люди потребують хліба і видовищ, хоч насправді розваг прагнуть саме «Вічні»: «Перекажи отому зброду, щоб звеселив він нас!» *Четвертий* пропонує доволі благородне для цього гасло «Змагання для єднання». *Третій*, формально наголошуючи на рівності перед ахейцями і персами, таки протиставляє вічних і смертних. Змагання має проводитись серед команд, де будуть представлені поети, маги і танцюристи. Для *П'ятого* дуже важливо тримати ініціативу, мати можливість утілювати власну волю, керувати людьми: «Від правиць хеадів до верхньої платформи тягнуться майже непомітні нитки, кінці яких тримає П'ятий. Хеади спускаються з орхестри, йдуть через прохід, який розділяє персів і ахейців, і займаються свої місця у кріслах. П'ятий смикає за нитки. Правиці хеадів одночасно злітають угору у привітанні».

У п'єсі наявні інтертекстуальні вкраплення — мотиви поезій Омара Хайяма, Сафо, Алкея, — що мають на меті показати, як у діалозі поступово розкривається прагнення висловити зізнання в любові. Для цього потрібні чисті наміри й сміливість. Невипадково *Поетеса-ахейка* твердить:

Коли б твій намір чистим був,  
Тоді б і слово з уст злетіло.  
І не ховав би ти очей своїх...  
Чого бажаєш? Кажі сміло!

Урешті художнє слово мало свій ефект: «Знов і знов вінчала їх обох — Любов!»

Духовна сила мистецтва лякає «Вічних», тому вони виступають проти звучання музики і танцювального змагання. Справжнє видовище для «Вічних» пов'язане з агресією, болем, знищенням. Недарма *Другий* говорить: «Мені потрібно, щоб перс — напав, а грек — відповідав!» Така провокація, а згодом і заклик «Перс! Жени всіх на війну» зумовили початок війни під тривожне звучання мелодії «Мономахії».

Призначення другої дії — осмислити суть війни і дати цьому явищу оцінку, що особливо актуально нині. Щоб це зробити, драматург зміщує фокус уваги на іншу групу дійових осіб — *Смертних*. У діалозі *Поета й Філософа* розкривається призначення слова — «душу очищати». Також з'ясовується, що людям, аби жити духовним життям, необхідно навчитися думати. І перше, над чим варто відповідально замислитись кожному, — власне призначення.

Думаю, не випадково драматург показав формування світогляду воїна та визначальну роль при цьому батьківського слова. Мудрий *Батько-перс* пояснює своєму синові, що війна не починається несподівано: «Спочатку поселяють війну у головах людей, а потім ллється кров». Із їхнього спілкування можна виснувати низку правил поведження на війні:

Не бий лежачого.

Не воюй з дітьми.

Своїх ти рук в крові невинних — не брудни.

Краще бути чистим на щиті,  
ніж повернутися з щитом, але в крові!

Умій чуже життя цінити.

Четвертий епізод цієї дії показує зіткнення *Сина-перса* і *Сина-ахейця*. Батькове виховання не було марним, і *Син-перс* зумів не просто почути, але й усвідомити важливість, мудрість позиції *Сина-ахейця*: «Я землю рідну бороню». Зрештою представники сусідніх народів готові порозумітися, чим викликають явне занепокоєння «*Вічних*».

За допомогою непрямого проникнення у внутрішній світ дійових осіб — через їхні вчинки — О. Чирков показав узагальнені характери двох різних типів людей, що сповідують відмінні цінності. Їхнє протистояння і лягає в основу художнього конфлікту. Якщо для «*Вічних*» найбільше важать матеріальні статки («Тому і вічними, що в гаманцях є “щось”»), то для *Смертних* — ствердження гармонії в душі, побудова стосунків на засадах любові («Любов — живе лише в душі!»).

В епілозі конфлікт між «*Вічними*» і *Смертними* загострюється, адже завдяки

силі слова народ не хоче бути мовчазною юрбою: «Там, де мистецтво, там нема юрби!». Загалом гострота конфлікту та динамічність розвитку сюжету досягаються лаконічними, емоційно забарвленими репліками. А для увиразнення загострення конфлікту драматург використовує рух платформи, і завдяки такому механічному втручанню «Вічних» вдається «знизити» навіть фізично.

Окремим інтертекстуальним вкрапленням є мотив з трагедії Есхіла «Перси», пов'язаний з атакою шуліки на орла. Птахи не лише втілюють ворогуючі народи, а й мовби символізують «Вічних» і *Смертних*. Шуліка — знак смертельного хижацтва, орел же — мужнього воїна, захисника власної землі.

У п'єсі «“Вічні” і смертні» автор порушує вічну філософську проблему призначення мистецтва. Шукаючи відповіді на питання про силу слова, мети особистості та шляхів збереження власної душі, драматург доходить єдино можливого висновку: «Неповторність мистецтва, яке непідвладне “Вічним”, оскільки тільки воно — вічне».

П'єса ілюструє не тільки сценічне мислення автора, а й здатність породжувати сенсово насичені аудіовізуальні образи, як-от у фінальній сцені: «Здалеку, немов луна пережитого і одночасно, як застереження дню прийдешньому, знову звучить хорал, яким завершується перша дія.

Поступово в жіночій партії його починає прослуховуватися тема “Сиртакі”. Ахейці утворюють коло. Коли тема “Сиртакі” перетворюється на визначальну, ахейці вступають в танець. Вони танцюють “Сиртакі”. У чоловічій партії хоралу так само поступово виявляється головна тема “Халіджі”. Коло утворюють перси, виконуючи “Халіджі”. І поперемінно звучать дві партії (жіноча та чоловіча) і дві теми (“Сиртакі” і “Халіджі”) в одному дуеті. І кружляють на сцені два кола танцюючих, іноді перетинаючись, але при цьому зберігаючи споконвічну самотність танцювального мистецтва двох народів».

Тема призначення мистецтва знаходить своє подальше осмислення в російськомовній ліричній комедії **«Сеанс живого письма»**. Метафорична її назва, безумовно, привертає увагу, реалізуючись сюжетно в конденсованому акті безпосереднього творення прекрасного. Авторське жанрове визначення налаштовує на особисту, інтимну сюжетну лінію, на торжество добра й справедливості у фіналі. Очікування підтверджуються вже переліком дійових осіб: у п'єсі діятимуть безіменні *Він* і *Вона*. Схоже, що й тут для драматурга матиме вагу позачасовість: ані віку, ані опису зовнішності автор не подає. Завіса інтриги дещо піднімається в авторському поясненні до першого епізоду: «Уголок старого парка. Давно уже не действующий фонтан.

В середине фонтана изваянная из бронзы скульптура обнаженной юной девушки. Время покрыло бронзу патиной. Он — за мольбертом. Рисует. Входит Она. Наблюдает за работой. Подходит ближе. Всматривается в рождающийся на ее глазах рисунок».

У першому доволі простому діалозі драматург розкриває складність роботи скульптора — наскільки тонкою є межа справжнього мистецтва і кітчу, наскільки важко і важливо передати твором думку: «Да мысль — одежда чувства! Всмотритесь: Она — само предощущение любви. И жажды жить. Светло и чисто. Её лицо обращено не к небу — небесам, а тело рвется к солнцу, чтобы искупаться в потоках его лучей».

Увага О. Чиркова до позачасовості — яскраве свідчення того, що й сама тема часу йому не байдужа. Це підтверджується її агресивним ставленням до людської байдужості щодо витворів мистецтва. Байдужості, яка, власне, є шляхом до духовної смерті: «Забытые творения хоронит время. Забвеньё — означает смерть».

Ще раз дозволю собі нагадати, що О. С. Чирков — театрознавець. Тож специфіку театрального життя, проблеми театральної критики, своєрідність і сутність цього мистецтва знає зсередини. Ця п'єса оприявнює також існуючі больові точки, зокрема *Вона* негативно висловлюється на адресу театральних критиків:



«Мало того, что они живут за счет того, что создают на сцене актеры, так в своих рецензиях еще и обгаживают их, как только могут». Аналогічно вічною й безпідставною є дискусія про «вищість» актора/режисера, особливо тоді, коли талановитість залишається без уваги.

У другому епізоді підкреслюється проблема академічної та творчої доброчесності, неабияк гостра нині. *Він* і *Вона* по-різному реагують на плагіат. *Вона* не усвідомлює правильності відрахування студента за порушення авторського права («За плагіат? Какая дикость. Тогда добрую половину режиссеров следует просто дисквалифицировать. Как в спорте. Они сдирают друг у друга. И — ничего»), *Він* же доволі самокритичний і усвідомлює: режисери, що вдаються до плагіату — вбивають. Але такі погляди *Його* — чергова гра автора, націлена на вияскравлення відмінностей світоглядів дійових осіб. Урешті саме це має стати основою художнього конфлікту. Але гра у стосунках — улюблене *Його* заняття. Сонет Мікеланджело «Нет радостней веселого занятия» *Він* використовує, щоб причарувати молоденьку лаборантку, але плагіат такого роду драматург виправдовує, іронічно подаючи світогляд довірливої людини, яку так легко можна обманути.

Інші інтертекстуальні вкраплення — репліки Гамлета в перекладі Б. Пастернака — потрібні автору, щоб художньо

втілити момент сумніву, змалювати зародження зацікавлення між чоловіком і жінкою. Драматург уважний до звукових і зорових ефектів, що свідчать про сценічний потенціал п'єси та сприятимуть створенню візуальних образів. Наприклад, перший епізод завершується сценою, яка найкраще ілюструє зміну емоційного фону спілкування дійових осіб: «Порыв ветра. Гром. Молния. Гроза. Они убегают, спасаясь от хлынувших с небес потоков воды».

У першому епізоді автор успішно породив інтригу, подавши ледь вловний натяк на те, що дійові особи були колись знайомі. Другим епізодом цей мотив розвивається: *Він* визнає, що є братом-близнюком режисера, який знімав *її* в короткометражці. Але тональність розмов дійових осіб іронічна, тож це, — сповна можливо, черговий прояв гри драматурга із читачем, а насправді пара ця — давні знайомці, що на їхні стосунки час, як і на скульптуру, наклав патину.

О. Чирков виправдано використовує прийом сюжетного повтору, зокрема в описі місця дії кожного епізоду: «Все тот же парк и тот же фонтан. И тот же мольберт». І тільки *Вона* в третьому епізоді — не така, як раніше. Ця зміна потрібна, щоб увиразнити внутрішню готовність прийняти почуття іншого, оскільки досі *Вона* не була поруч із людиною, з якою відчувала б гармонію душ: «Одиночество вдвоем страшит меня. Уж лучше быть одной».

Визнаючи право режисера на творчість і власне потрактування, драматург знову не переобтяжує п'єсу ремарками, хоча кінетично-дійові та емоційно-тональні зауваження таки мають місце, з явною перевагою перших. Крім того емоційність досягається значною кількістю питальних і окличних речень.

Особлива цінність п'єси — уплетені притчі, у змісті яких пріоритет віддається нібито веселоцям як цінності життя: «И воззвал юноша: — Преисполнимся добрым вином и благовониями, И да не пройдет мимо нас весенний цвет жизни!» Насправді ж основний змістовий акцент притч — цінність часу, уміння правильно ним розпоряджатися, розмежовувати події юності й старості та водночас не мислити обмежено про потенціал кожної віхи людського життя. Підтвердження цьому — зображений пошук особистістю самої себе і тої праці, що стала б «сродною».

Драма «**Успение времён**» назвою своєю примушує замислитися над рухом часу, його вичерпаністю перед останньою межею людського життя. Очікування від назви підтверджуються переліком дійових осіб: перед нашою уявою діятимуть *Він (у минулому)* та *Він (у теперішньому)*. Життєві закони буття продиктували вимогу існування серед персонажів і жінки, так само безіменної — *Вона*.

У пролозі у промені прожектора постають двоє чоловіків, але драматургу потрібно, щоб світло падало винятково на їхні обличчя. Це й не дивно — «дзеркало душі», за законами драматургічного мистецтва, має виразно промовляти для глядача.

О. Чирков швидко переносить акцент із *Його* самохарактеристики та самооцінки на роздуми про смертність і вічність («А только сложишь крылья — начинается падение и тебя тянет, тянет, тянет вниз. В конце концов ты падаешь на землю, и — исчезает горизонт»), про різну якість життя, залежно від відчуття людиною сенсу життя («Полет полету — рознь. Полет-паренье — ощущение силы крыльев. Они стремят в ту высь, с которой виден дальний горизонт»).

Але, правду кажучи, кожна свідома, освічена, мудра людина замислюється над цими питаннями, тому драматург не затримує уваги й тут, промовляючи *Його* (у *теперішньому*) вустами жорстоку правду: «Но человечество не бережет ни молодых, ни стариков. Одних оно истребляет в войнах, а других просто забывает, а то и другое — добивает».

Символом розміреного й вічного руху часу в п'єсі міг би стати годинник, але драматург обирає пісочну його версію і на початку зупиняє його, кладе на бік, підкреслюючи закладену в назві відмірянність і конечність життєвого плину: «Жизнь

вообще соткана из бесконечности потерь». Людина, на думку автора, завжди звертається до спогадів минулого, коли переживає злам перед наступним зростанням.

У душі сучасного театрального мистецтва О. Чирков радить вдаватися до технічних засобів. У першій дії пропонує використовувати плазмовий екран, на якому кадрами кіно поставатимуть найдраматичніші спогади становлення особистості. Граючи відтінками чорно-білих зображень та уявними звуками («темная речная вода», «давящие землю тучи», «почерневший от времени и непогоды забор», «вяз без листвы», «высокое небо», «эстрада в старом парке», «поющий Муслим Магомаев»), автор утілює бажаний візуальний ряд і, як бачимо, переважно апелює до образів природи.

Молодість — період пізнання любові. Наскрізною ниткою від попередньої п'єси тут проходить думка про глибину цього почуття, яке неможливе без володіння тілом, душею, часом: «Ибо обладать — значит любить. А любить — значит обладать». Саме така любов дає життю сенс: «Жизнь — это когда любишь ты, и когда безгранично веришь ей».

Для О. Чиркова важливо створити цілісну особистість, а значить, людину, що знайшла свою «сродну працю». Прагнення цілості зумовлює й те, що тканина п'єс драматурга сплетена настільки щільно, що єдино можливим способом їх прочитання для розкодування є «услід за автором».

*Він* вступив на акторське відділення театрального вишу. Саме нове прочитання монологу Гамлета («И я сыграл эту сцену, как разговор двух душ, в одной душе живущих») забезпечило згоду відбіркової комісії: «Я поступил! Актером буду я!» Але небажання грати комедійні ролі («Но я шутихой не желаю быть»), мінливість коханої людини — обставини, що спричинили втрату власного «я». На думку, автора, якнайкраще цей стан передає темна, холодна вода ріки.

Для жінки, яка відродила *Його*, стала дружиною, драматург не шкодує слів із позитивною конотацією та світлик кольорів: «Она явилась внезапно: легкая, светлая, летящая... Ее голова была обрамлена нимбом искрящихся золотисто-русых волос, до которых безумно хотелось дотронуться, запах которых хотелось вдохнуть и удерживать в себе».

І саме при висвітленні цього життєвого етапу драматург потребує вже кольорових кадрів фільму «из его семейного архива».

Інтерекстуальні вкраплення — поезії Марини Цветаєвої та Максиміліана Волошина — увиразнюють і пошук одне одного, і все розмаїття сімейного життя.

У першій і другій діях діалог відбувається між двома розділеними часом *Ними*, але в першій домінує *Він* (у минулому), а в другій — *Він* (у теперішньому). Саме так досягається контрастність, увиразнюється конфлікт.

Кожну наступну репліку упродовж усієї п'єси О. Чирков пов'язує з попередньою, але в другій дії, підкреслюючи циклічність життя, розмислами персонажів апелює до думок, висловлених у пролозі та на початку першої дії, щоб дозволити часові — прожитому життю однієї людини — стати суддею їхньої істинності.

«Вначале теряешь время, не замечая, как оно растворяется в вечности. Потом родителей, родных и близких. Теряешь друзей, любимых... Ты все время теряешь, ибо постоянного в этой жизни ничего нет». Думка ця звучала аксіоматично і викликала тільки чергові розмисли про сенс життя, натомість смерть коханої дружини — головної дійової особи — викликає смуток, співчуття та усвідомлення глибокого трагізму скінченності людського життя.

О. Чирков досягає такого глибокого ефекту двома контрастними репліками, що звучать одна за одною. Перша описує майже півстолітнє спільне життя: «Счастье, когда хочется бесконечно держать ее руку в руке своей, ощущая мягкое тепло ее бархатистой кожи». Такі прості слова відразу викликають в уяві візуальний образ, обов'язково підкріплюваний власними спогадами реципієнта. Друга вкотре нагадує, як часто люди серед буденного життя забувають казати прості, та вкрай важливі слова, як-от «Прости...» Важко сказати, чи свідомо замислював драматург

повчальну письменницьку місію, але вона ненав'язливо присутня.

Глибокий трагізм цієї смерті передається короткими номінативними реченнями, що долинають до свідомості читача: «И обезлюдел мир. И остановилось время. И наступило безмолвие». Але природа — давній вірний друг людини, тому після оновлення небо «было зеленоватым, как ее глаза», «прикосновение ветра <...> напоминало нежное касание ее рук», «солнце <...> уже не согревало, но свет — дарило».

Увесь зміст п'єси драматург конденсує в суперечливому твердженні «Старость, даже если она внешне и красива, по сути своей безобразна уже хотя бы тем, что ты — осколок. Прошлого». І змушує з ним погодитись — бо ж надто вже був переконливим.

Письменник знову повертається до Шекспірового «Так жизни быть или не быть?», розв'язаного після спілкування двох *Його* іпостасей сумною, але все-таки обнадійливою відповіддю:

Но верить хочется,  
Когда придет пора прощаться,  
Друзья в последний путь,  
Возможно, проведут.

Але драматург — борець і оптиміст, що не може лишити героя серед непевності. Та й жанр вимагає ясності фіналу, тому *Вона*, навколо почуттів до якої



розгортається весь сюжет, «внезапно на вспыхнувшем екране» підсумовує: «Не смей! Молчи! Не говори! Тебя я отпускаю. Мой родной, живи!»

Перемога життя примушує персонажа поставити засушену квітку у воду, а пісочний годинник — вертикально, щоб час знову почав свій рух. І відповідь на дзвінок по скайпу — уже третій! — напевне, буде, бо спілкування — ще одна основа життя.

Можливість мати живу розмову з письменником — це щастя для літературного критика, для науковця, бо є змога наблизитися до таїн творчості, правильніше осягнути задум, урешті бути попередженим про можливу помилку. Звичайно, пересічний читач, може, і не переймається, чи правильно розкодував авторський задум, бо має важливішу місію — самотійно сутнісно відчувати гедоністичне, естетичне, дидактичне навантаження твору. Зрештою, твір є художнім саме тоді, коли породжує безмежну кількість читацьких інтерпретацій.

Про реалізацію творчого задуму О. Чирков розповідає, згадуючи, що п'єса «**Де істина?**» спершу постала у свідомості україномовною, потім російськомовною, а згодом перетворилась на п'єсу «Патина часів», яку можна і треба сприймати як окремий твір. Тож доцільним вважаю при їх потрактуванні йти «услід за автором».



обов'язковою фізичною чи моральною загибеллю позитивної з них.

Завдяки переліку дійових осіб встановлюємо, що для автора важливі соціальні стосунки між дійовими особами: учитель, муза, або й родинні — мати, небіж, дружина. Імена ж дійових осіб говорять самі за себе — *Олександр Македонський, Кліо, Сократ, Платон, Аристотель*.

Музика — хоч, звісно, і не представлена серед дійових осіб — є самодостатньою в п'єсах О. Чиркова. Вона — не фон, а повноправний учасник. Тому пролог розпочинається з того, що «Звучить музика небес». І саме під ці звуки варто замислюватися над призначенням двох годинників: сонячного та місячного, — розташованих на сцені замість віттаря. Годинник — символ вічного руху, а така пара підкреслює взаємне їх доповнення. І тут у свідомості читача залишається ситуація вибору: чи то драматург підносить час до вагомості віттаря за значенням, чи то час принесений у жертву богам. Символічно, що між годинниками стоїть муза *Кліо* із Сувоєм Часів у руках. Це дозволяє змістити акценти на користь Історії, що твориться постійно. І тому музи важливо зрозуміти сутність цього складного явища: «Час! Він — мінливий. Він то стоїть, то йде... Буває, що біжить... А то — летить... Проходить і щезає... Звинувачує і виправдовує... Змінюється і змінює... Як цей час зрозуміти?»

Щоб зосередити увагу на людині, О. Чирков уводить дискусію про місце людини у Всесвіті, про її призначення та про здатність творити/писати історію. Не випадково в обговоренні останньої теми бере участь *Кліо*, що полишає право на таке тільки за собою. Наскільки це правомірно? — відповіддю має стати зміст п'єси. Треба бути готовим швидко переноситись із колонії Потідея до міста Ефест і на гору Гелікон.

У першій дії перед читачами постає *Філіп II*, який чекає на важливішу звістку свого життя — народження сина. Відбулося це в той час, коли в Ефесі палав храм Артеміди. Очевидно, що збіг невідповідний. Тому-то Сократ і переймається питанням, яким же царем стане спадкоємець: «Руйнівником? Творцем?» І тільки *Кліо* пророче стверджує, що він стане шукачем власної істини. Від того моменту основною дійовою особою п'єси стає *Олександр Маг*, аналізуючи час народження, пророкує йому за провідні риси характеру хитрість і жорстокість. Звичайно, батько бажає синові кращої долі. І цю, загалом життєву, ситуацію О. Чирков використовує, щоб увиразнити макротему п'єси — роздуми про можливість істини, істини в пошуку гармонії, у віднайденні відповіді на питання «Чи можливе добро без зла?» щодо останнього переконливою є думка Аристотеля: «Зло — на тлі добра й добро — на фоні зла? Це теж — гармонія».

У другій дії постає вже *Олександр Македонський* — цар. У перших же його діалогах виявляється вся його нестриманість, нездатність бути вдячним, недалекоглядність. Саме тому він і вступив у конфлікт із філософами: «Ідіть. Та пам'ятайте: за все, що діється в житті, відповідальні також й ви. Ви — сівачі. А ми — лише жінці. Ви — чисті перед Клію! Та в бруді — ми! Ідіть, філософи, (*зривається на крик*) ідіть — під три чорти!» Істина («Хто вміє пристрасть загнудати, той зможе мудрим — стати!») для нього є недосяжною.

Посилює інтригу й конфлікт між батьком та матір'ю *Олександра*. Унаслідок його розгортання з'ясовується, що справжній батько — Зевс, і наступні події відбуваються дуже швидко. Майстерність драматурга проявляється в тому, що в уяві реципієнта виникають повноцінні візуальні образи: родинний конфлікт, батьковбивство, цинічність *Олександра*: «Коли ідеться про вінець, дітей і немовлят нема».

Небіж *Аристотеля Каллісфен* засуджує *Олександра* за бездушність й розбудову нового на крові. У цей час *Клію* справедливо попереджає: «Мета благая на крові не дасть здорових пагонів. Бога не гніви». І тільки звістка про вагітність дружини змушує героя замислитись: «А може, й правду мовлено: не можна зводити мости, якщо опори — у крові?» Тому-то й звертається він по допомогу до вчителів:

«Учителі, що я вчинити мушу, щоб від крові очистить душу?» У монолозі *Олександр* шукає відповіді на питання: «Що ж може всі народи об'єднати?» І жодна з версій — мистецтво, наука чи любов народу — не є правильною. Мудру пораду йому дарує *Кліо*: «В гармонії з собою жити!»

В усіх п'єсах драматурга слово дієве. Але, призначаючи їх для сценічного втілення, О. Чирков вимушений глибокі філософські роздуми перемежовувати видовищними сценами. До таких зараховую і танець *Роксани* із *Сатрапом*, і отруєння *Сатрапом Олександра*, і випадкове отруєння *Роксани* (хоча, за авторським сюжетним задумом, і не смертельне). Останній монолог *Олександра* — свідчення осягнення істини:

Я — будував, кохав, і знову воював.  
Я сенс життя шукав — і не знаходив.  
Тепер — кінець всьому.  
А там, куди іду, я сенсу явно не знайду.  
Та, може, син знайде...  
Тому і прошу, небеса, відкрийте сину істину,  
Яку в останню мить побачив я.

Дії епілогу розгортаються «по той бік життя і смерті...» Найбільша його цінність — визнання *Олександром* істини, що «мірою гармонії — було і є в любові новонароджене дитя. Воно — найвищий сенс...»

Фінали більшості п'єс драматурга — оптимістичні, але життєва мудрість наразі

не дає змоги обрати іншого завершення, окрім зображення циклічності подій, майстерної здатності людей повторювати помилки інших, адже досвід може бути тільки власним. Передбачення *Кліо* суворе — сина *Олександра* вб'ють за трон. Для увиразнення ваги цих подій перестає звучати музика, настає темрява. Але оптимізм драматурга перемагає. Саме тому після завіси «з'являється маленька зірочка. <...> І щемливо звучить новонароджена мелодія її». Але й вона гасне. І настає тиша. Думаю, чи горітиме зірка, чи лунатиме музика, залежить від кожної людини окремо. Драматург залишає право вибору всім.

Трагедія «**Где истина?**» — авторський переклад україномовної п'єси з аналогічною назвою. Але обійтись без змін, які, на мою думку, позитивно позначилися на характерології твору, О. Чирков не зміг.

Змістово це виявляється в незначних змінах у переліку дійових осіб — з'явилися філософ *Діоген*, придворний царя *Філіппа II Атала* зі своєю небіжкою *Клеопатрою*. У пролозі драматург пропонує режисерові показати глядачам символічне затемнення Місяця, на фоні якого знаково звучать слова *Діогена*: «Кто исповедует войну, того история забудет». Репліка *Платона* («А может, будет все наоборот») тільки посилює жорстокість і безапеляційність поглядів *Діогена*: «Платон, закрой

свой черный рот. И без тебя кругом черным черно. Зри: солнце черное взошло».

У другій дії один з епізодів відбувається на горі Гелікон, і тут же на реципієнтів чекає уточнення — постає храм Часу.

Зміни торкнулися важливої репліки, тож її версії варто зіставити:

*Сократ.* Урок він дав, як керувати юрбою...

*Сократ.* Урок толпе он преподавал: как жестко ею он сегодня управлял...

Виразно простежується, що завдяки інохарактеристиці підкреслюється ставлення *Олександра* до оточення як до натовпу і стиль управління, сповнений жорстокості.

Закритість *Олександра* до усвідомлення значення часу акцентує фраза «Маразм — приходит, а мудрость — уходит». Його невміння побудувати діалог із філософами вимагає від драматурга правдивого звернення до *Олександра*, тому й з'являється гнівне: «Сопляк!»

Влада завжди асоціюється з тронем. В україномовній версії п'єси *Олександр* ставиться до нього як до красивої речі, у російськомовній — наголошує на його суто прагматичному призначенні: «Удобен для сиденья» [ 96], — за чим виникають нові шари підтекстів.

Працюючи над російськомовною версією, О. Чирков вивіряв правдоподібність



та вірогідність реплік. Так, дійсно, на материну пропозицію синові готувати батьковій труну щирішою буде відповідь: «Отцу? Я не могу!», — аніж: «І думати про це — не смій!»

Монолог у тронній залі *Олександр* промовляє, встаючи з трону, на якому зображене сонце. Крім історичних змістових наповнень, цей не випадковий символ означає і чоловіче начало, центр, що захопив розум, увагу тощо.

Греки обурені прагненням царя прирівняти їх до персів. Якщо спочатку драматург тільки обмежувався реплікою *Першого грека*: «Деспота убити!», — то згодом словесно подає всю дієвість і видовищність, що мають заповнити сцену:

*Первый грек.* Деспота убить!

*Третий грек.* Царя казнить!

*Толпа скандирует:* «Убить!», «Казнить!»

*Воины строятся в боевые порядки.*

*Первый, Второй и Третий греки*

*оставляют толпу.*

Отже, при перекладі власної п'єси О. Чирков вирішував два першорядні завдання: увиразнити характер *Олександра* та посилити сценічний потенціал п'єси.

П'єса **«Когда приходят смуты времена»** вражає своєю легкістю, насиченістю інтелектуальними роздумами й потребою

осмислювати кожне слово, бо випадкових у ній немає. Думаю, О. Чирков знайшов ключик до побудови драм-притч, щоб вони не тиснули вантажем розмислів.

Особливо цікавою п'єса має бути для режисерів експериментальних театрів, адже на сцені мають бути висувні платформи і задник з трьох частин, що слугує і кіно-екраном. Останній потрібен драматургу, щоб дати режисерові можливість показати розгортання двох сюжетних ліній.

Сама назва наштовхує на думку, що йтиметься про події в зламний момент. Досвід показує, що до таких подій належить зміна влади. Урешті, про це в п'єсі й мова. Так, перша сюжетна лінія про *Батька*, який помирає і дає синам настанови щодо життєвої поведінки в майбутньому: «Но помните: над вашим будущим нависла ночи тень. Придет она в роскошных одежнях. Но этой роскоши, мой Старший сын, — не верь. Она — лукава. Она родит — великий бунт. И будет этот бунт — кровавый. Ты бунтарей захочешь усмирить. Но слишком ты — гневлив, тщеславен... Умей держать себя в узде. Иначе — не взойти твоей звезде. Ты, Средний, — в корень сути зри. Что думаешь — открыто говори. И — не юли. Словам — не верь. Но верь — делам. Кто мысль скрывает в словах, никчемен будет и в делах. Мысль сокрытая есть ложь. Сокрывший мысль — на палача похож. Мой Младший, — бога предков чти! Заветы рода — береги! Его

законы соблюдай. Чужим законам — власти не давай. Придут они — лишишься власти и земли. Чужих богов — не обижай. Но своего — не забывай. Забывчивость всегда страшна: к беспамятству ведёт она.

Сыны, и зёрна зависти в себе друг к другу — не взрастите. Её вы прочь гоните. Ведь зависть душу разъедает. Нет, душу — убивает». Отже, цінностями для *Батька* були поміркованість, правда, щирість, уміння триматися пам'яті роду. Поповнити цю низку можна прагненням берегти родинну гармонію. Так, *Мати* пригадує: «Но, люди... люди... Кто-то им сказал, что лишь один из них — родной... Он пришли к отцу, чтобы узнать, по ба-тюшке, кого как величают. Он выслушал их речи.... Рассмеялся... Помолчал... Потом сказал: не тот отец, ребенка кто зачал. А тот, кто воспитал. Ребенка заиметь — ума не надобно иметь... А вот взрастить... Не каждому дано отцом не стать, а быть!»

Крім того, у пронизаному життєвою мудрістю монологі викристалізовується міжособистісний конфлікт, який виникне між братами — носіями дуже відмінних рис характеру. *Перший старійшина* дає таку характеристику синам: «Один — горяч до одури, гневлив. Другой — хоть осторожен, но спесив. А третий — тот иного бога нам сулит». До того ж, очікувано розгортатиметься сюжетна лінія боротьби за владу:

*Второй старейшина.* А будет господином кто?

*Третий старейшина.* Никто не ведает того!

Усвідомлюючи настанову батька діяти разом, сини мають обрати один із трьох шляхів, але «у рода каждого свой закон и правда есть своя. И к правде той своей дорогой каждый род идёт». *Старший син* наполягає на владі, керуючись своїм віком, *Молодший син* — тільки йому відомими аргументами («Запомни: ровня я твоя»), і тільки *Середній* — мудрістю і виваженістю.

Три брати, ворогуючи, нашттовхують на розмисли в контексті нинішньої політичної ситуації, хоча можна побачити й певну модель існуючих сімейних стосунків. Усе це забезпечує п'єсі художність.

Основною рисою характеру *Матері* є мудрість. Саме вона визначає прийняття єдино правильного рішення — поховання батька за заповітом та розподіл спадку між синами: «Мой Старший сын, тебе дарую земли по праву руку от меня! Мой Средний — стань по леву руку от меня. Там для правления твоя земля. Мой Младший — тебе даю я род отца».

Друга сюжетна лінія розгортається на згаданому вже екрані й стосується дій *Магістра*, який у п'єсі символізує Владу. Саме він знає правічну таємницю, уміє з давніх книг черпати вказівки для подальших дій і створювати випробувальні

перепони для братів. Магістр справедливо усвідомлює, що ні зброя, ні багатство не ставлять справжньої сили, бо все це не вічне. Справжня сила — слово: «Произнесешь его — тебя услышат. Напишешь на скрижалях, жить ему — века! Его нельзя убить. Им можно ранить. А можно и убить. Слово — сила! И эта сила — у меня в руках». Його влада спрямована на підкорення («Скажу: наш орден для того и создан, чтоб народы превращать в толпу»), і, на превеликий жаль, задум знищення родів братів був реалізований. Брати не зуміли протистояти провокаціям та дотриматися батькових порад.

Загалом можна сказати, що в контексті порушеної теми центральним образом таки є образ влади. Її призначення окреслює *Хроніст*: «Власть должна уметь оберечь всех граждан и, по возможности, сделать из худших — лучшими». Драматург змушує замислитися над цими словами і над недоліками демократії, оскільки вона «приводит к общей порче нравов, что при ней изгоняется всякое благополучие, а водворяется наглость и своеволие. Кроме того, <...> демократия обычно кратковременна. Толпа быстро устаёт от хаоса и беспорядков и уступает власть единоличному тирану». Перебуваючи при владі, слід завжди думати про народ. Саме *Мати* справедливо зауважує, що цінністю для людей є панування миру й тиші — на таких засадах слід будувати стосунки

з народом. Цим же пояснюється порада *Другому Старійшині*: «Ты, Старейшина Второй, советы Среднему давай, но так, как будто между прочим, невзначай. <...> Общенья дивный мир с людьми ты для него открой».

Таким чином, видається, що основний художній конфлікт розгортається між двома моделями ставлення до влади і народу, утіленими в образах *Магістра* й *Матері*. Якщо перший уважає, за Платоном, що «счастье отдельного гражданина не есть ценность, вначале — государство, а человек — потом», то *Мати* (у фіналі це вже *Материнський дух* в образі *Калини*) мріє «о мире — без страданий и войны». Але досягти цього можна завдяки закону, про дотримання якого говорить *Магістр*: «А чтоб Закон блюсти, сосредоточим всю власть в руках судьи».

Жанр драми не передбачає остаточної перемоги однієї з конфліктуючих сил, і драматургу був потрібен саме його потенціал, оскільки тільки в гармонійному поєднанні двох таких моделей можливе досягнення гармонії.

Назва п'єси «**Однажды вечером...**», безумовно, інтригує неназваністю ні подій, ні їхніх учасників, але часова позначка налаштовує на філософсько-ідилічний настрій. Відповідно до авторського жанрового визначення — «монодрама» — діятиме один герой. Ним є чоловік «зрелых

лет, а, возможно, и почтенных. Вообще-то возраст мужчины принципиального значения не имеет». Але думаю, драматург наразі трохи лукавить, адже в самій п'єсі дуже тонко проведено межу його віку. Він тримає руку на пульсі сучасного життя, але водночас досвідчений, мудрий зрілий чоловік.

П'єса вирізняється відсутністю поділу на яви, дії, що передбачається умовами жанру, хоч загалом драматургії О. Чиркова не притаманне і, певно, свідчитиме про концентрованість дії. Також автор подає розлогі пояснення та ремарки. Перші ж із них дають можливість уявити характер героя п'єси: це людина інтелектуальна, інтелігентна, що знає ціну часу, вміє відчувати перебіг життя («Темный вечер. Кабинет. Он — современен и в то же время сохраняет память о пережитом и прожитом. <...> Поочередно, не спеша, словно знакомя зрителя с миром хозяина кабинета, высвечиваются современные стеллажи со старинными и недавно изданными книгами, компьютер, плазменный телевизор, диктофон, фотография какого-то мужчины. <...> Около компьютерного стола — кинопроектор и старый патефон из прошлого века. Раздается шум, специфический для вращающейся на патефонном диске старой пластинки, и — звучат куплеты Мефистофеля из оперы Ш. Гуно “Фауст” в исполнении Ф. Шаляпина»). Загалом монодрама багата на музичний

супровід, який і відображає настрій дійової особи, і є гарним емоційним тлом для її роздумів. Та й уся будова п'єси має зовнішню канву: музика/рухи на сцені — слова — музика/рух на сцені.

Після прочитання твору можна сказати, що драматургу в письмі притаманне кінематографічне мислення: після того, як він наближав камеру до кожного елемента інтер'єру, помітно, що цей рух камери використовується, щоб крупним планом подати найважливіше. Наприклад, знервованість, розгубленість *Чоловіка*, який «механически включает и выключает настольную лампу».

Основний прийом, який пронизує монодраму, — протиставлення: теперішнього й минулого життя *Чоловіка*, його буденності, реальності та світу роздумів. У сучасному житті *Чоловік* — науковець, який має своїх учнів, колег, а за основного співрозмовника — книги. Він вимушений готувати звіти, спілкується телефоном зі своєю сестрою, відвідує театр. Через самохарактеристику драматург доносить реципієнтові, що *Чоловік* залюблений у працю («трудоголик»), але при цьому дуже критично ставиться до свого роду занять:

*Останавливается у старинного зеркала. Увидел своё отражение. Обращается к нему. А что есть наука, которой ты служишь? Ты считаешь, что творишь, исследуя стихи*



Рудаки и Саади? Нет, ты убиваешь аромат поэзии, ища логику там, где властвует вдохновение поэта. Ты — вторичен. Ты рассуждаешь о том, что сам не умеешь делать.

За всім цим розміреним плином криється життя людини з чутливою душею, невдоволеної пануванням у світі матеріальних цінностей: «Не знаю, можливо, так було завжди... Но сейчас всё — оголётнее, откровеннее, пошлее и циничнее... И так — во всём! Бал правит — бабло. Прости, деньги — это не бабло! Деньги — зарабатывают. Бабло — берут, чего не клали, и жнут, чего не сеяли». Найвищою життєвою цінністю для *Чоловіка* є родина, побудована на любові: «Во-первых, я не верю в любовь в презрелые годы. Может быть всё, что угодно: привязанность, уважение, боязнь одиночества, страх перед болезнями. Но это — не повод для женитьбы. “Надо?” Мерзопакостное слово. “Надо жениться”? Вдвойне. Нельзя устраивать дом для престарелых на двоих, и называть это семьей. (*Вспылил*). Да пойми: без любви — не может быть семьи!»

Інтертекстуальні вкраплення, зокрема поезія Єсеніна, якнайкраще характеризують внутрішній емоційний стан головної дійової особи:

Грубым даётся радость,  
Нежным даётся печаль.  
Мне ничего не надо,  
Мне никого не жаль.

Я уж готов... Я робкий...  
Глянь на бутылок рать!  
Я собираю пробки —  
Душу мою затыкать.

Чоловік переконаний, що у світі мода визначає світогляд людини, а відтак, усе стає тимчасовим, і люди перетворюються в рабів: «Да там, где кончается самостоятельность мысли, начинается рабство души. <...> Мы все — рабы. Да, и я — тоже. Рабы моды, привычек, обстоятельств, власти. Живём сегодня и сейчас. Думаем и поступаем, как временщики». Актуально ця теза лунає нині, коли українцям слід учитися шанувати і своє національне, і своє особисте, зокрема право на думання, оскільки «мыслящего убивают прежде думающего. Мыслящие всегда были опасны для власти, ибо они не просто думали — мыслили!»

Відчутно, що сучасні події позначились на мисленні Чоловіка. Так, серед світоглядних міркувань мають місце й роздуми про війну. Дійова особа засуджує нав'язувану з дитинства тезу «Хочешь мира — готовься к войне», оскільки наслідком такого виховання є відсутність здатності творити гармонію: «И готовятся! Что бы человек ни открыл, открытие обязательно будет служить войне. Открыли атом — создали атомную бомбу! Полетели в космос — нашпиговали Землю ракетами различного радиуса действия! Изобрели

компьютер — придумали інформаційні війни...». Найприкріше, що знаходяться ті, хто починає використовувати війну для власного збагачення. Побутує думка, що будь-яке явище є нейтральним, поки не набуде спрямованості на добро- чи злотворення. Загалом цю тезу можна було б застосувати і до війни, адже визвольна війна, спрямована на збереження і захист кордонів держави — це необхідність, яка має нести добро нації — збереження самостійності й територіальної цілісності. Але герой думає по-іншому: «Справедливих воєн не буває по визначенню! Все вони — несправедливі, тому що людей перетворюють в їстівне м'ясо. Життя людини — дешевше кулі, яка її вбиває. Людина — розмінна монета в руках твоїх "сильних"».

Під час сприйняття монодрами постає думка, що драматург оприявнює конфлікт між згармонізованим світом, який існує в уяві *Чоловіка*, і бездуховним світом сьогоденної реальності. *Чоловіку* в ньому некомфортно, і тому він ховається в спогади. Остаточна розв'язка цього конфлікту відсутня, але мелодія танго наприкінці п'єси породжує надію, що люди таки прагнуть гармонії.

На особливу розмову заслуговують п'єси «**Beati possidentes? (Блаженні ті, хто володіють?)**» і «Приборкання норвезької» через активне використання

драматургом фрагментів з Шекспірових трагедії «Гамлет, принц Данський» та однойменної комедії. Розкриваючи засади порівняльного літературознавства, В. Будний та М. Ільницький так характеризують ситуацію, коли письменник повністю запозичує ТСО (традиційний сюжет та образ): «Зберігається сюжетно-ситуаційний каркас традиційного матеріалу, всі персонажі чи більша їх частина, час, місце, обставини дії. Не раз автор використовує традиційний сюжет як ремінісценцію, алегорію, топос чи архетип, доповнює його, скорочує, реінтерпретує чи пародіює. Традиційний матеріал митці опрацьовують у напрямі символічної чи алегоричної місткості. Під час вирішення мистецьких завдань, які ставить епоха-реципієнт, відбувається поглиблена морально-етична реінтерпретація ТСО, <...> актуалізація через проєкцію на проблематику сучасності, <...> апокрифічне продовження, <...> заперечення чи полеміка з інваріантом-прототипом». Якого ж ефекту досяг О. Чирков унаслідок реінтерпретації? Спробуємо покроково розібратися.

М. і Д. Урнови в праці «Шекспір. Його герой та його час» розповідають, що англійський трагік XVII століття Т. Беттертон грав роль Гамлета п'ятдесят років, але так і не зміг повністю зрозуміти його характеру. Скільки існує шекспірознавство, стільки вчені намагаються подати власне бачення характеру цієї дійової особи. Олександр

Семенович вирішив зробити це не через наукову працю, а в художній формі.

Його п'єса «*Beati possidentes?* (Блаженні ті, хто володіють?)» є монодрамою. Головна дійова особа — *Юнак*, що відвідує музей. Атмосфера музейної зали примушує юну чутливу душу замислитись над вічним питанням: чого в історії більше: «злобного добра чи, може, добренького зла?» Наважуся звернути увагу на самоцитування О. Чиркова — він уже формулював так само цю проблему в п'єсі «Проклятий». Інший повторюваний мотив полягає в тому, що для увиразнення образу незворотного часу драматург знову вдається до його символу — пісочного годинника.

Дія *Юнака* («піднімає годинник, ставить його вертикально») спричиняє пробудження Гамлетової душі. Це гарне рішення для режисера, щоб легко ввести в дію *Гамлета*: «Погляд Юнака зупиняється на портретах короля Клавдія, королеви Гертруди, Полонія, Гільденстерна та Розенкранца. Вираз обличчя Юнака змінюється, стає колючим, їдким, жорстким. І промовляє він вже не як відвідувач музею, а як Гамлет».

Вагомою підказкою для розкодування авторського задуму є вже згадана фраза про пробудження Гамлетової душі. Річ у тім, що для Шекспіра першорядним завданням було показати Гамлета в дії. І тільки через це можна робити висновки щодо внутрішнього конфлікту, психологічного стану.

О. Чиркову важливий внутрішній стан *Гамлета*, збентеженого завеликим переліком питань, на які він шукає відповіді:

А от і ті, що правлять світом...  
Хто є вони, ці титуловані знавці?  
Знавці чого? Інтриг? Чи боргу?  
Вони заборгували? То ж кому?  
Небесному владиці? Чи поводитиру?  
Земному?  
То є і сміх, і гріх. Вони — в боргах...  
У золоті білий одяг їх...  
Та... бруд?.. На... рукавах?..

Згодом цей неспокій доходить свого загострення: «Болить, страждаючи, моя душа. Вона розірвана навпіл».

Увиразнює драматург і причину злодійського вчинку — прагнення влади. Із п'єси В. Шекспіра реципієнти знають, що *Клавдій* убиває свого брата заради трону, але всі рефлексії з цього приводу — за межами тексту. О. Чирков вважає, що така причина потребує більшої письменницької уваги:

А поруч — трон... Опора для сідниці.  
Скількох він витримав сідниць  
Старих і молодих, товстих, худих,  
Пружних, обвислих, бридких і нечистих?  
Ніхто не відає, не знає.  
Нас незнанням Господь карає,  
Та нам втокмачують одне:  
«Тих, хто на троні — Бог дає»!

Отже, з одного боку, на трон владці потрапляють, бо це людський вибір, а з іншого, вони прагнуть влади, бо «влада має все: медалі, почесні і ордена! І гроші! Превеликі гроші!», тоді як мораль, принципи, закони — красні слова.

Ремарки в п'єсі В. Шекспіра винятково кінетично-дійові. О. Чирков паралельно з кінетично-дійовими використовує емоційно-тональні. Так, внутрішній монолог *Гамлета* про смерть батька та вчинок матері промовляється «у розпачі»:

Чому не може плоть моя розпастись,  
Розтанути, у дим перетворитися  
І розчинитись в небутті?  
Чому на себе руки накладати,  
Всевишній, не дозволив ти мені!  
Вже сорок днів, як помер батько!  
І помер він — зненацька...  
Мою він матір так кохав,  
Що й навіть невагомій порохині  
На неї впасти не давав.  
А мати?.. Вірною дружиною йому була.  
Вона честь чоловіка-короля  
І династичну гідність берегла.  
(Гірко глузуючи) І — зберегла!

В основу Шекспірового «Гамлета» покладений мотив помсти. *Привид* закликає *Гамлета*: «Помстися за його нелюдське вбивство». Можна сказати, що *Привид* висловлює прохання, виконати яке неможливо, адже будь-яка помста нищить душу:

Не попусти, як маєш серце в грудях;  
Не дай постелі датських королів  
Буť ліжком кровозмісу та розпусти!  
Але, хоч як цю справу поведеш,  
Не гидь свій розум, душу не погань,  
Умисливши на матір щось; лиши  
Тернам, що поросли їй груди, й небу  
Карати матір.

О. Чирков справедливо бачить ключову думку Шекспіра («Усяке вбивство річ гидка, та це — найгидше, найдикіше, найпідліше»), але категорично наголошує, що помста має бути без вбивства:

Криваву помсту — в серце не пускай!  
Руки мають бути чисті.  
Їх ти — ніколи не брудни!

*Гамлет* не зумів виконати батькового прохання, тому й гине духовно: «Та помста з'їла тебе, мов іржа. Ти мертвий, Гамлете».

Звичайно ж, цікаве рішення О. Чиркова зробити з *Клавдія* біологічного батька *Гамлета*. Такий сюжетний хід потрібен був драматургу, щоб наголосити, що причина будь-якого злочину — надмірне прагнення влади, хтивість, помста, а результат той самий: «Хто помстою живе, мети не досягне. Його мета — його ж і вб'є». Тільки після усвідомлення цієї істини *Гамлет* духовно оживає, але час втрачено, тому в нього й виникає бажання фізичної смерті:



Я кличу смерть — дивитися набридло  
На жебри і приниження чеснот,  
На безтурботне і вельможне бидло,  
На правоту, що їй затисли рот,  
На честь фальшиву, на дівочу вроду  
Поганьблену, на зраду в пишноті,  
На правду, що підлоті навдогоду  
В бруд обертає почуття святі,  
І на мистецтво під п'ятою влади,  
І на талант під наглядом шпика,  
І на порядність, що безбожно краде,  
І на добро, що в зла за служника!  
Гидотно все, що бачив я донині.

Після цієї репліки звуковий ефект — крик та гра світлом повертають на сцену *Юнака*. Гра із часом підходить до завершення. У прикінцевих репліках п'єси все виразніше проступає людська позиція О. Чиркова: «Не садовіте ідолів на трон!»

Думаю, що через використання ТСО в п'єсі «**Приборкання норавливої**» від твору слід очікувати схожого письменницького підходу. Завдяки можливості щирого листування з автором мені відомо, що О. Чирков принципово не сприймає намір «приборкання» людини, адже це зміна її сутності супроти волі. Такі дії трагічні, а не комічні.

Драматург обирає одну з двох інтриг — розгортання стосунків між *Катариною* і *Петруччо*. На те, що не всі події оригіналу знайдуть переосмислення в новій

п'єсі, указує вже перелік дійових осіб. Він не містить імен *Б'янки* та її залицяльників. Загалом смисловий акцент О. Чиркова відчутний і в тому, що використовує він імена тільки тих дійових осіб, які беруть участь в основному конфлікті, — *Катаріни* і *Петруччо*, усі інші — безіменні: *Друзі Петруччо*, *Батько Катаріни*, *Мандрівний чернець*, *Поет* та інші.

Знаючи, наскільки важливе для О. Чиркова-драматурга змалювання процесу формування характеру, чекаймо, що саме це, а не зовнішні дії, буде предметом уваги. *Катаріна* — «рудоволоса бестія», яка постає в оцінці оточення: «Не диво це. Це — наше лихо», «Вона нечистому продала душу!» Але насправді поведінка дівчини має виправдання: її хочуть видати заміж проти її волі, аби потім мала змогу влаштувати свою долю молодша сестра. *Петруччо* — єдиний, хто відразу визнає право *Катаріни* будувати особисте життя по-своєму: «Її то справа!»

*Петруччо* — чоловік, ласий до жінок: «Дівчат у ліжку я тягнути вмю». Він моментально приймає рішення сватати *Катаріну*. Той факт, що він б'ється про це об заклад зі своїм другом, свідчить, що він керується не почуттями, а своїм надмірним інтересом до жінок. Доволі хитро й підступно він створює *Катаріні* недобрий імідж: «Хватає Катаріну, притягує до себе. Вона намагається кричати, але Петруччо закриває їй рота цілунком і одночасно

зриває одержу. Катаріна в крайньому обуренні». Ситуація має вплив на батька, враженого прагненням *Петруччо* одружитися на його доньці, звісно ж, удаваним.

Жінка в тогочасному суспільстві (події «відбуваються в XIV столітті, в маленькому містечку на півдні Італії») особливих прав не мала, то ж *Катаріні* доводиться констатувати:

Як бридко, тяжко на душі!  
За нього заміж мушу я піти?

У гострих інтонаціях дійові особи розстаються наприкінці першого епізоду. Десять днів — часова відстань другого епізоду. За цей час відбулась підготовка до весілля. І ось у призначений день з'являється *Петруччо* «напідпитку і в якомусь дранті». Та після словесного двобою *Петруччо*, раптово протверезівши, визнає:

Кого побачив я?  
За тілом — жінку... Катаріну.  
За розумом — довершеність... Богиню.

*Петруччо*, будуючи стосунки з *Катаріною* до одруження, хоче, щоб вона цінувала його душу, а не зовнішність чи статки:

Адже вона бере мене,  
А не мою одержу.

В одній із самохарактеристик *Катаріна* зазначала: «Освіченість моя від бога!» —

тож закономірним є мудре рішення, до якого приходять норавливі: «Отже, домовились: ти — моя покірняя жона, а я у нашому подружжі — голова!» *Катаріна* пропонує чоловікову гру (один із улюблених прийомів драматурга) — удавано обмінятися манерою поведінки, щоб відчути на собі наслідки такого поводження. Відтак *Петруччо* зміг на власні очі побачити, яка то з вигляду людина, що говорить не те, що думає. Отже, драматург наголошує, наскільки важливо для людини зберегти власне «я», а не бути підкореним.

Знайомство з *Ченцем* закріплює зміни в стосунках *Катаріни* і *Петруччо*. Він знайомить їх з простою, але досі для них невідомою істиною: «Свята любов — гармонія сама!» І наступний діалог подружжя, і «м'яка лірична мелодія» лютні — указівка для режисера та вдумливого читача, що народжується кохання.

Подальша поведінка *Петруччо* — типова поведінка закоханого чоловіка, який ще не готовий визнати, що його серце полонила любов:

Та правди ніде діти:  
На неї я запав!

*Катеріна* відчуває схоже почуття: «Як тихо навкруги. І в домі дивний спокій. Та неспокійно на душі. Щось народилося в мені».

Отже, окрім явної уваги О. Чиркова до процесу характеротворення, драматург переосмислює сутність Шекспірової ідеї.

Для *Катаріни* із п'єси англійського драматурга чоловік — це пан, якому слід коритися, забувши про власний настрій і потреби:

Твій чоловік — твій пан, твоє життя,  
Твій захисник, твій розум, твій король.

.....

Так, як своєму владарю підданаць,  
І жінка мужу має бути вірна.

.....

Соромлюсь я за нерозумниць тих,  
Що хтять війни, де слід благати миру,  
Владарювати прагнуть, хоч повинні  
Служити, і любити, і коритись.

.....

Ми здатні сильних тільки удавати.  
Вгамуйте ж ви свій норів, покоріться,  
До ніг чоловікам своїм схиліться.

О. Чирков ілюструє зміну світогляду не тільки *Катаріни*, а й *Петруччо*. Вони разом доходять висновку, що стосунки мають будуватися на взаємоповазі, а не на зверхньому ставленні жінки до чоловіка.

*Петруччо.*

І я не в змозі, як раніше жити:  
Бешкетувати і лише горілку пити.  
Та всі мої походи до дівок і залицяння,  
Цілунок поспіхом, обійми без кохання —  
Це все пусте. Це просто так — пригоди.  
Це — імітація свободи.  
Лише тепер я вільний. Вільний я!  
В любові ожила душа моя!

Знаковим є те, що перший день подружнього життя *Катаріни* і *Петруччо* припадає на останній день святкування карнавалу. Щирі почуття, стосунки не потребують натовпу, галасливості, а головне — масок.

Отже, перегорнута остання сторінка люб'язно подарованих автором п'єс. Спроба розкодування кожної з них дає змогу зробити доволі очевидні висновки, пов'язані зі сферою наукових захоплень О. Чиркова — відомого дослідника епічної драми. Залюбленість у цю тему не могла не позначитись на прихильності до певних теоретичних постулатів, які знайшли свою реалізацію у власній драматургічній творчості. Зокрема слід говорити, що зміст п'єс розрахований на інтелектуально багатого читача й глядача. Ще одна особливість — специфічне зображення людини. Предметом є не її доля, а роль у суспільстві або ставлення до суспільних вад, які й складають одну з конфлікуючих ідей. Зображаючи ті чи ті суспільні явища, драматург завжди встановлює причинно-наслідкові зв'язки.

Епічна драма вирізняється помітною присутністю автора. Позиція Олександра Семеновича в п'єсах виразно прочитується в інколи розлогих ремарках, інтертекстуальних вкрапленнях, кінокадрах, які з'являються паралельно з дією вистави, музичному супроводі тощо. Драматург

також використовує відомі сюжети, функцію яких розкриває теоретично в монографії «Епічна драма: проблеми теорії і поетики»: «Відомий вже літературний сюжет дозволяє відчужено побачити в сучасній дійсності те, що через свою буденність вже не сприймається загострено. У такому випадку він грає роль своєрідного збільшуваного скла: історично минуле наближається до сьогодення з тим, щоб сьогодення і його проблеми розглянути детальніше».

У автора ще багато нових проектів, він має схильність удосконалювати тексти вже існуючих п'єс, адже лишають без уваги деякі аспекти, що вимагають ретельнішого прочитання. Усе це значить, що попереду не одне наукове потрактування драматургії автора.

Многая літа, Олександр Семеновичу!

## Бібліографія

Будний В. Порівняльне літературознавство / Василь Будний, Микола Ільницький. – Київ : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2008. – 430 с.

Урнов М. В. Шекспир. Его герой и его время / Михаил Васильевич Урнов, Дмитрий Михайлович Урнов. – Москва : Наука, 1964. – 208 с.

Чирков А. С. Камень и хлеб : притчи / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Вид. Євенок О. О., 2013. – 88 с.

Чирков А. С. Когда приходят смуты времена : драма-притча / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Изд. ЖГУ им. И. Франко, 2015. – 52 с.

Чирков А. С. Однажды вечером... : монодрама / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Изд. ЖГУ им. И. Франко, 2015. – 26 с.

Чирков А. С. Потерявшие солнце : драмы-притчи / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Изд. ЖГУ им. И. Франко, 2015. – 124 с.

Чирков А. С. Проклятый : драма-притча / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Изд. Євенок О. О., 2014. – 48 с.

Чирков А. С. Успение времён : драма / Александр Семёнович Чирков. – Житомир : Изд. Євенок О. О., 2014. – 32 с.

Чирков А. С. Эпическая драма (проблемы теории и поэтики) / Александр Семёнович Чирков. – Киев : Вища школа, 1988. – 160 с.

Чирков О. С. «Вічні» і смертні : драма-притча / Олександр Семенович Чирков. – Житомир : Вид. Євенок О. О., 2014. – 24 с.

Чирков О. С. Beati possidentes? = Блаженні ті, хто володіють? : монодрама / Олександр Семенович Чирков. – Житомир : Вид. Євенок О. О., 2014. – 32 с.

Чирков О. С. Де істина? : трагедія / Олександр Семенович Чирков. – Житомир : Вид. Євенок О. О., 2015. – 36 с.

Чирков О. С. Пати́на часів : драма-притча / Олександр Семенович Чирков. – Житомир, 2015. – 76 с.

Чирков О. С. Приборкання норавливих : drama a la Renaissance / Олександр Семенович Чирков. – Житомир : Вид. Євенок О. О., 2014. – 32 с.

Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 2 / Вільям Шекспір ; переклад з англійської. – Київ : Дніпро, 1986. – 622 с.

Шекспір В. Твори в шести томах. Т. 5 / Вільям Шекспір ; переклад з англійської. – Київ : Дніпро, 1986. – 693 с.