

# **НАУКОВІ ПРАЦІ**

## **НАУКОВІ ПРАЦІ**

**КАМ'ЯНЕЦЬ-ПОДІЛЬСЬКОГО  
ДЕРЖАВНОГО УНІВЕРСИТЕТУ**

***ФІЛОЛОГІЧНІ НАУКИ***

**ВИПУСК 15  
ТОМ 2**

Кам'янець-Подільський  
“Аксіома”  
2007

УДК 80: 001(045)

ББК 80

Н34

Відповідальний редактор: Ю. О. Маркітантов

**Редакційна колегія:** М. Ф. Гетьманець, доктор філологічних наук, професор; Л. О. Іванова, кандидат філологічних наук, доцент; О. В. Кеба, доктор філологічних наук, професор; М. Г. Кудрявцев, доктор філологічних наук, професор (науковий редактор); Ю. О. Маркітантов, кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний редактор); А.А. Марчишина, кандидат філологічних наук, доцент (заступник відповідального редактора); Г. Й. Насмінчук, кандидат філологічних наук, доцент; Попович А.С., кандидат філологічних наук, доцент (науковий редактор); П. І. Свідер, доктор філологічних наук, професор; О. С. Силаєв, доктор філологічних наук, професор; Н. М. Сологуб, доктор філологічних наук, професор; О.А. Рарицький, кандидат філологічних наук, доцент (відповідальний секретар); О. О. Тараненко, доктор філологічних наук, професор; Л. Г. Ярошук, кандидат філологічних наук, доцент

*Друкується за ухвалою вченої ради  
Кам'янець-Подільського державного університету  
(протокол №8 від 27.09.2007 р.)*

Н34 Наукові праці Кам'янець-Подільського державного університету: Філологічні науки. Випуск 15. Том 2. – Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2007. – 368 с.

Рік заснування – 1993. До 1999 р. – Збірник наукових праць  
Кам'янець-Подільського державного педагогічного інституту. Серія філологічна

Президією ВАК України (Постанова №2-05/9 від 14 листопада 2001 року) збірник перерегистровано як  
наукове фахове видання з філологічних наук

Свідоцтво про державну реєстрацію засобу масової інформації  
серія КВ №9203 від 28. 09. 2004 р.

є одним із стратегічно важливих факторів. Авторська технологія її словесного втілення розгортається на жанровому, композиційному, образному, мовному рівні.

#### **Список використаних джерел**

1. Бернадська Н.І. Український роман: теоретичні проблеми і жанрова еволюція. – К.: Академвидав, 2004. – 368с.
2. Боярчук О. Вертеп А.Любченка – театр рухомої різноваги та життєствердження // Слово і час. – 2002. – №11. – С.32-40.
3. Бурхарт Д. Автор, лирический субъект и текст у Осипа Мандельштама // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2. – СПб: Издательство СПб университета, 1996. – С.408-428.
4. Гадамер Х.-Г. Истина и метод. Основы философской герменевтики. – М.: Прогресс, 1988. – 700с.
5. Йогансен М. Подорож ученого доктора Леонардо і його майбутньої коханки прекрасної Альчести у Слобожанську Швейцарію // Прапор. – 1990. – №6. – С.41-116.
6. Йогансен М. Як будується оповідання. Аналіза прозових зразків // Йогансен М. Виbrane твори. – К.: Смолоскип, 2001. – С.361-475.
7. Кавун Л. „М'яtek” романтики вітажму: Проза ВАПЛІТЕ. – Черкаси: Брама-Україна, 2006. – 327с.
8. Кодак М.П. Авторська свідомість і класична поетика. – К.: Поліграфічний центр „Фоліант”. – 335с.
9. Маркович В. Автор и герой в романах Лермонтова и Пастернака // Автор и текст. Сборник статей. Вып. 2. – СПб: Издательство СПб университета, 1996. – С.150-158.
10. Руссова С. Автор и лирический текст. – К.: Издательский центр КГЛУ. – 305с.
11. Ханцен-Леве А. Русский символизм. Системы поэтических мотивов. Ранний символизм. – СПб: Академический проект, 1999. – 512с.

#### **Анотація**

У статті визначається специфіка функціонування автора-„трікстера” в експериментальному романі М.Йогансена „Подорож ученого доктора Леонардо та його майбутньої коханки прекрасної Альчести в Слобожанську Швейцарію”, подається аналіз ігрової „стихії” в іронічному дискурсі митця.

#### **Summary**

The specific author – “trickster’s” functionation in experimental novel “Traveling of scientist Dr. Leonardo and beautiful Alchesta, his future lover to Sloboganska Switzerland” by M. Johansen has been defined; the analyze of game “element” in artist’s ironical discourse has been viewed upon the article.

**УДК 8(09)883**

**Бондарєва О.Є.**

### **ГНУЧКІСТЬ ЖАНРОВИХ КОРДОНІВ НОВІТНЬОЇ ПРОЗИ І ДРАМАТУРПІ (НА МАТЕРІАЛІ П'ЕССИ І. ДРАЧА “ГОРА”)**

Небезпеку повної белетризації драми з розмиванням родовидових кордонів, здається, сьогодні вже помітили самі драматурги. Останнім часом вони навіть намагаються задекларувати родову приналежність своїх творів, на відміну від попереднього акцентованого усвідомлення “невідворотності” процесів міжродової діфузійності. Так, наприклад, ще кілька років тому О.Ірванець збірку своїх драматургічних текстів назвав “П’ять п’ес. Проза”, але потім він же придумав назву для серії драматургічних книжок “Непроза”, започаткованої видавництвом “Факт”, очевидно, закликаючи своїх колег по першу все ж таки уникнути кінцевого розчинення драматургічних жанрів у прозовому масиві сучасної літератури.

Феноменологічна теорія вже давно аналізує соціальне життя як оповідану історію. Постмодерністський “оповідач” просякнутий недовірою до метарозповідей, відтак з поля його оповіді “вилучаються” великий Герой, висока мета, епічно відтворена подія. “Мені вже не цікаво розповідати історії та описувати шляхи, які долають декотрі люди. Я салі — історія, і я салі — шлях”, - розмірковує один із героїв О.Шипенка (“Смерть Ван Халена”). Самопрезентація драматургічних героїв “нової хвилі” відбувалася через розлогі монологічні оповіді (тому критика і закидала драматургам напівкомічний ефект “нетримання власної сутності” гересм), буденність та антиестетизм позбавлених внутрішнього драматизму зображеннях подій, тривіальність чи навіть

інсценість почуттів. Сьогодені філософи й соціологи, навпаки, переконані, що “репертуар” історій, які може оповідати про себе персонаж, є обмеженим певними публічними або ж культурними мірцями, що людина не передає себе як сюжет, вигаданий нею особисто: “наратив є інтерперсональним у тому сенсі, що це спільна сигніфікаційна практика, але звертаючись до неї, люди пристосовують зразки історій до своєї ідентичності й, навпаки, конструюють реальність із історіями, де головними персонажами є вони самі” [7, 85].

Сучасна українська драматургія далеко не завжди орієнтується на вимоги постмодерністської стилістики, тому розмивання родо-видових і жанрових кордонів відбувається в окремих п'єсах на досить специфічному рівні. Один із варіантів такої в цілому нетрадиційної для постмодерної доби стилістики (хоча не вільний від її точечних впливів) являє твір “Гора” І.Драча. Якщо раніше І.Драч вступав у драматургії як автор виключно драматичних поем (“Дума про вчителя”, 1977, “Соловейко-Сильзей”, 1978, “Зоря і смерть Пабло Неруди”, 1980), то “Гора” (1997) має багаторівневі формальні засоби, оскільки а) текст, позбавлений авторських відступів та роздумів, репліковано, він внутрішньо конфліктний, окрім фрагментів оповіді інсценізуються, дія сягає апофеозу, при цьому він ретардована копираннями в душевних лабірінтах протагоністів (ознаки драматичного роду його трагедійного жанру з елементами мелодрами), але б) більша його частина має уповільнену розову форму, персонажі нерідко озвучують не лише зевні подієві фрагменти, а й потаємні душевні звуки, що складають психологічно ускладнені колізії внутрішньої драми дійових осіб (родові риси епохи й жанрові ознаки сентиментальної повісті), в) автор, мінімалізуючи ремарки (редукуючи драматургічну стратегію організації тексту), застосовує колажний принцип кумуляції документального матеріалу (основна стратегія документальної кінематографії), при цьому г) оголює почуттєвий світ протагоністів, поетизує їхні душевні сітки (родові локуси лірики), а текст в цілому він буває центонних ознак (ігрові стратегії лірики), оскільки майже хрестоматійні документальні матеріали “спрацьовують” у новому контексті, зберігаючи інформацію про контекст традиційний. Тенденції жанрових дифузій вже давно констатовані дослідниками на теренах історичної романістики: так, А.Баканов зауважував, що в жанрах, колись наділених фіксованими змістовими та композиційними параметрами, кордони стають все гнучкішими, а за норму починають правити змемопроникнення різних жанрових ознак [1, 21]. Як бачимо, аналогічні процеси сьогодні вже зловні утвердилися і в драматургії.

Ще перед початком основної дії І.Драч зауважує щодо неможливості втручання авторського голосу в реплікований “документальний” масив: “Крапки, коми, знаки питання та знаки оклику, лютаж та контрапункт – мої, решта все до останнього слова – негігабане, належить давньому часові та обставинам”. Утім, сам текст цього гібридного жанрового твору наділений високим ступенем авторського завуальованого втручання та демонстративно розставлених емоційних акцентів (наприклад, Г.Куліш-Білозерську автор називає виключно “Кулішиха” – з емотивними негаціями, постійно підкresлюючи, наскільки Лікері важко жити й працювати в її домі; Марко Вовчок, промовляючи до Шевченка, “зверху на Колізей сидить, в люстерько заглядає, ніжками перебирає, підморгує здалеку”, серед документальних біографічних персонажів з невеличким коментарем, близьким до авторського голосу, раптом з’являється літературний персонаж Наталка Полтавка і т.і.). Авторське жанрове маркування доволі розлоге (“Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій горі”), воно враховує кілька жанрологічних складових – документальну драму, драму-колаж, хронікальну драму, трагедію (смерть і похорон героя) тощо. Теоретик кінодокументалістики С.Дробашенко протиставляє документ, наділений конкретністю, будь-яким системам умовності (вигадці, міфотворчості, стереотипу) [5, 10], але припускає можливість дворівневого сприйняття документа в художньому тексті – органічних властивостей документального свідчення і похідного значення, віднесеного до авторського потрактування [4, 118]. Тим часом документальна фактура драматургічного твору саме завдяки авторській інтерпретаторській стратегії дозволяє документам виступати каркасом авторського міфотворення, брати участь у формуванні або знетроненні стереотипів, бути прив’язаними до вигаданого сюжету чи міфopoетичної моделі твору. Подібну тенденцію спостерігаємо і в драмі “Гора” І.Драча.

Дві частини, симетрично марковані як “Страсі Тарасові” від різних агіографів, задають інтенцію на великорідну сюжетику літургійної драми: перша частина (“Хата, або Страсі Тарасові за Варфоломієм Шевченком”) описує “земні страсти”, насамперед, особисту драму одинокої людини, “Великого Грішника” з точки зору Тарасова троюрідного брата Варфоломія: відповідно, й сакральним центром виступає “хата” – амбівалентна навіть у поезіях Шевченка (з одного боку, освячений “віщевим садком” родинний прихисток, а іншого – пекельний осередок алиднів та безнадії); друга частина (“Гора, або Страсі Тарасові за Грицьком Честахівським”) є проекцією колізій Воскресіння та Вознесіння героя: як бачимо, драматург моделює символічну опозицію “дольного” та “горнього” світів, спроектовану на біографічний фактаж та семіотичне посмертя свого

протагоніста. Саме тому дзеркально протилежній базові символічні концепти українського сакруму, якими марковані обидві частини. "Хата" у даному випадку виступає символом земного страждального життя, розі'ятого між "тихим раєм" і "пеклом" у поетичній міфології самого Шевченка, як і більшості його попередників, сучасників та послідовників: коментуючи унікальну місію концепту "хата" в українському мистецтві, І.Мойсеїв звертає увагу на наявність цієї ж міфоконцептуальної категорії в культурі народів-сусідів, зауваживши однак, що немає більше народів, у чиїй культурі "ця тема звучить з такою болісною потugoю, з такою напруженою медитативністю, з такою майже релігійною святістю, з такою неодмінністю поспіль у всіх авторів" [10, 170]. Але "хата" у цій частині драми І.Драча не є ані іконографічною в українській сакральній міфології (унаочненою також і мальською спадщиною Т.Шевченка) зліденною спорудою, ані спомином, ані рідною домівкою чи прихистком героя. Цей концепт сприймається радше розсіяним локуєм, символом, аксіологемою, незреалізованою мрією протагоніста "зазести своє кишло, хатину, жіночку і діточок" на тлі підвідомого очікування тотальної безвиході, в контексті автопроекта, що "доведеться одуріть в самотині". Справді, події першої частини не мають чіткої топографічної прив'язки: епізоди колажно змонтовані, вони без текстуально детермінованих підстав довільно переносяться з Межиріччя до Черкас, з селища Пекарі до Кобзаревої квартири-майстерні в Петербурзі; при нагаданні до колажу потрапляють й інші локуси - українські села, петербурзькі квартири Тарасових друзів, невизначені топоси, в яких гуляють людські наговори та жандармські доноси, між якими озвучується приватне листування. Перша частина драми, таким чином, об'єднує колії незреалізованих мрій протагоніста на тлі його невисвітленої пророчої місії та особистісної недолі. Тут Шевченко постає як земна нещаслива людина, зосереджена не на власній місії поета, художника, ідеолога, провидця, Батька нації, а на спробі бодай абияким чином позбутися сватальної одинокості в світі (О.Червінська акцентує синкретичність літературного персонажа історичного походження і наголошує не лише на його органічному зв'язку з певною історичною епохою, а й на тому, що він є певним психологічним типом іrepräsentiert певну фабулу, оскільки "має свою справжню історію" [11, 28]). Тимчасовою розрадою у невтішній життєвій колії стають для протагоніста хіба що душевне листування та підтримка друзів, але нерідко ці ж листи ще пекучіше ятять поетові рани, оскільки являють йому недосяжні приклади подружнього життя й затишної домівки (цитовані у 1 частині листи Броніслава Залеського, Михайла Максимовича та Марусі Максимович). Першу половину твору завершено символічним фінальним акордом — неіснуюча, вигадана, напріяна хата на мить набуває реальних контурів, та її примарність виявляється більш потужною, аніж надія на її прихисток - і тому остання ремарка унеможливлює земне щасливе життя Кобзаря: "Хата на горі розвалюється. Падають крокви. Дошки з гуркотом летять донизу. Бряжчить шкло".

Ненадійності, заземленості й тимчасовості недосяжної "хати" в авторській версії І.Драча протистоїть вічна, непохитна, відкрита всім вітрам "гора" як вертикальний вимір посмертної слави Кобзаря. Автор драми "Гора" розділяє національну іконічну модель сакрального світу, центром якої від березня 1861 року стає Чернеча гора, оскільки саме через неї відтоді проходить *axis mundi*, пов'язана з ідеєю волі та незалежності (тут національний *sacrum* переосмислює архетип Світової Гори, що вищає над повсякденною рівниною людства [12, 166], образ якої традиційно не співвідносився з географічне реальною горою [9, 312-313], вносячи в міфологічну структуру концепту "Світова Гора" додатковий сенс за рахунок зв'язку між сакральною моделлю гори (і такими її алієнаціями, як храм, курган, мавзолей, місце божественного Одкровення) та всенародним культом "померлого Батька", міфологізованого народною свідомістю в образ велетня, характерника ("Та він академію пройшов. Вірші по складав усі до одного. З царем воював... За ним княгиня побивалась - і не одна.."), небожителя, майже Бога - недосяжної духовної "Гори", сам підйом на яку означає внутрішнє зростання). Не випадково Грицько Честахівський в одній із цитованих І.Драчем доповідних записок сповіщає петербурзьких високопосадовців, що "привоз покойного поета Шевченка в Україну народ считает для себя особенною царскою милостию, говоря: "Спасибі цареві, дай йому, Боже, чого він бажає, і пошли йому многа літа, що тепер і наша земля не пуста. Тепер і на нашій землі лежить дуже розумний чоловік, а то все пани та пани, котрі живцем гризуть нас, як ті собаки" ". Масова процесія на Чернечій горі, поліфонічно відтворена у 2 частині драми, лише художньо легалізує появу на українській землі осередку національного наломництва (про що свідчать реplіки прочан - "Ото и мого - що ця гора! Хоч душу е де притулити..." - та коментарі очевидців: "Про Тараса знає вся крепацька Україна, що він був їй батьком-заступником, що він улягся коло Канева. Приходять люди з слобід вклонитися його могилі Я часто застаю коло могили простих слобожан: стоять, знявши шапки, підпершись на ціпочки з клунючками за плечима, і дивляться на могилу так, що я ще ні разу на своїм віку не бачив такого щирого, тихого, уміленного погляду людського, ніби у сій могилі закопалась остання надія на їх луччу долю") - міфологічної "священної гори", яка відповідає народній потребі у чудодійному, ниспославому Прovidінням захищі і водночас прирівнюється до християнської Голгофи як вершини космічної гори, місця погребіння міфічного прабатька (Адама) [6, 78-79] та воскресіння Ісуса. Народна свідомість, якою цитомо підживлюється філософічність

другої частини драми І.Драча, синтезує в переказах про Тараса Шевченка обидві іпостасі – я Адама, Ісуса, наділивши “Батька Тараса” водночас здатністю вкушати плодів з дерева пізнання добра і зла (зже після смерті про нього “кажуть, його бачили, що прийшов до корчми, купив горілки, салі ~~спілив~~ дві чарки та ще почастував жінку й чоловіка”) і сягати вершин духовної святості, ~~ребираючи~~ на себе місію та знакову маркованість Пророка, Месії (“ні, тепер уже пуста домовина, ~~він~~ у печерах у Києві перевернувся в моці; “це якийсь пророк, бо, кажуть, бачили його чи у Хмільній, ~~якийсь~~ другій слободі, що ніс на собі превеличений хрест, саженів з двадцять, а після взяв та й ~~згубне~~ собі на груди, і хоч би він салі не признавався людям, що пророк, то таки так видно, що се ~~зробить~~ не просте”). На відміну від першої частини з невизначенім, розмитим топосом світу “дольного”, друга частина драми має чітку географічну прив’язку до Чернечої гори – спочатку це “ГОРА, вона ~~ж~~ – майстерня Т.Шевченка”, потім – “місце для нової хати Кобзареві”, згодом – освячений славетною ~~шевченкою~~ історією природний “рай”, в якому прочани поминають “Тарасову козацьку душу”, і ~~шевченкі~~ – духовний прихисток, свята земля, храм просто неба для знедолених українських людей. Таким чином Чернеча гора вписується драматургом в ідеальну модель всесвіту, сконструйовану ~~художньою~~ уявою самого Шевченка.

І.Драч, визнаючи за змістом історії презумпцію постійного актуального функціонування (давно ~~знатомо~~, що “документаліста у більшості випадків цікавить саме продовження життя історичної ~~жизні~~, його думки бентежить часовий зв’язок” [14, 69]), прагне уникнути тих однозначних етичних ~~співок~~ у площині “праведність – гріховність”, на які у моделюванні драматичного конфлікту нерідко ~~спиралися~~ його попередники у драматургічній Шевченкіані:

Їх намагання в сюжетах, присвячених нещасливим закоханостям Шевченка, припасувати образ протагоніста до одного чи другого етичного виміру неодмінно супроводжувалося заповненням другого ~~життєвого~~ антагоністичною постаттю жінки (як правило, сам образ Шевченка при цьому лакувався й ідеалізувався – як у п’есах Ю.Костюка, Д.Бедзика, В.Суходольського, О.Іваненко, Л.Забашти, Д.Мусієнка та ін.; протилежну тенденцію “освячення” Варвари Репніної та представлення постаті Шевченка як осердя земної гріховності ми вже констатували у “Стіні” Ю.Щербака, і навпаки – апофатичного “освячення” Шевченка за рахунок протиставлення йому інфернальної постаті Честахівського у п’есі О.Денисенка “Оксана”). Герой драми “Гора” – постать амбівалентна, “Великий Грішник” за Варфоломієм Шевченком, який дивився на троюрідного брата очима тодішнього офіціозу і саме через це хотів поховати його тіло біля церкви, та водночас Праведник і Пророк, що перед українським народом майже одноосібно виконав місію, на яку в інших народів витрачалися зусилля багатьох поколінь освіченої інтелігенції. Відповідно, і Харитя, і Ликера Полусмакова в інтерпретації І.Драча не постають уособленням гріховної жіночої природи, не виступають антагоністками героя у його душевних драматичних колізіях, а показані нещасливими жінками, які вчасно не змогли розпізнати та гідно оцінити велич Шевченка-поета і Шевченка-людини. Прагнучи до майже документальної “об’єктивності”, автор драми “Гора” відмовляє собі в авторському голосі, присутньому в тексті (що раніше було чи не улюбленішим його прийомом – як у драматичних поемах “Дума про вчителя”, “Зоря і смерть Пабло Неруди”, так і в поемі “Чорнобильська Мадонна”). Наприклад, пролог “Думи про вчителя” розпочинався сентенцією персонажа-Автора: “Я – автор цієї канцати, / Цієї сурми колажу Не слів. / Субординація сюжету лише моя. / А все, що сталося, – не в мені, а в логіці / Подій живих, які пішли від нього – / Героя нашого. Я ледь гамую / Всі ечинки хору й дійових осіб. / Які на диво просто суверенні. / Чому без себе я не обійшовся? / Чому потрібен Дантові Вергелій? / Коли себе відчуяу зайвим – зникну геть. / На себе хукну – і мене нема...”). У тексті “Гори”, навпаки, відсутня постать Автора-проводиря, свідка подій та архітектора їх художнього оформлення, натомість прихованій автор апелює до спроможності автентичних документів пробивати чільні штампи та стереотипи за умов їх вдалого композиціонування.

Враховуючи чималий обсяг тексту та відсутність або статичність зовнішньої дії, переважно епістолярну форму текстових фрагментів “Гори”, можемо вести мову про специфічну міжродову конструкцію, жанрове маркування якої як “документальної драми” є досить умовним, оскільки в ній на формально-змістовому рівні контаміновані принципи документальної драми та хронікального роману, а також некласичної модерної драми, сюжет якої виходить не з причинно-наслідкових зв’язків, а базується на внутрішніх, асоціативних, емоційно-сенсовых закономірностях. Тут скоріше ми маємо справу зі своєрідним “жанровим критицизмом”, з можливістю транспортування окремих родово-видових і жанрових ознак у відносно нову, особливу зону оформлення художньої образності, пов’язану з рухомістю та дифузійністю жанрових кордонів. Взаємне тяжіння епічної прози і драми, взаємопроникливість родових категорій поетики вже не раз фіксувалися і в попередній драматургічній (драми Г.Ібсена, Г.Гауптмана, А.Островського, Б.Брехта, М.Куліша та ін.), і в епічній (проза Ф.Достоєвського, А.Платонова, В.Стефаника та ін.) традиціях, хоча зазвичай переважно розрізнялися або протиставлялися композиційні форми епічного і драматичного творів через архітектонічні маркери епічного або, відповідно, трагічного завершення, через розрізнення інтонації – реалістично-безпосередньої, без вираженого авторського голосу, в драмі, і подвійної, формально-

реалістичної, як безпосередньої, так і опосередкованої – в прозових епічних формах, де маємо паралельно ціннісні контексти героя і автора. Поступі, І.Драч у "Горі" оперує міжжанровим принципом організації прозово-драматичного тексту, вже попередньо більш-менш вдало проварійованім в інших національних традиціях (наприклад, у російській – М.Шатровим і В.Логіновим: роман-хроніка в монологах і документах "Февраль"; у німецькій – Г.Больлем: роман у діалогах і монологах "Жінки коло берега Рейна"). Г.Больль відсутність авторського голосу та оповідача в романі пояснює "несправжністю" його подій ("Оскільки все в цьому романі вигадка, окрім місця дії, у звичайних похибках на слові немає сенсу. Місце ж опоганити не можна"): таким чином одразу стверджується ціннісна інтонація драми, в якій автор безпосередньо не виражений, а герой говорить від свого імені. Поодинокі ремарки, якими оздоблено твір, лише принагідне зауважують якусь деталь дії. Текст насичений монологами, надто розлогими для драми, але логічними для епічних жанрів: у монологах дія уповільнюється або завмирає, потім знову набуває рухомих ознак у нечастотних діалогах. Одній ті самі події підпадають під різні модуси оцінки, від чого змінюються ставлення до подій як у читача, так і у персонажів-учасників дії. М.Шатров і В.Логінов, навпаки, вибудовують свій твір на монтажно-документальніх засадах, своєрідно використовуючи можливості художнього синтезу стратифікувати певним чином реальний документальний фактаж, оскільки самі факти з точки відліку їх інтерпретаторів наділені цевними соціально-типовими властивостями і тяжіють до певної однозначності в характеристиках їх репрезентантів. Через композиційну форму драми (реплікація, домінування монологів і діалогів, поділ на дії) в їхньому тексті змодельовано архітектонічну форму епічного завершення; властивий романним конструкціям поліекранний принцип оповіді за умов відсутності відкритої стратегії оповідача зумовлює полемічний (=діалогічний) характер більшості сцен (атрибут драми): діалог при цьому є депо специфічним - це радше діалогізм поглядів, концепцій, ідей, аніж власне персонажів, і лише зрідка він переходить у традиційний драматургічний діалог. Як бачимо, більшість жанрово інноваційних моментів не належить виключно І.Драчу погані те, що він міг свідомо і не спиратися на наведені тексти, а отже, потенційно їх не наслідувати.

Більш важливим є те, що автор "Горі" намагається проблемі сюжетно-тематичної "вичерпаності" драматургічної Шевченкіані протиставити її "процесуальність". Це досить самостійна і слушна художня позиція, вона враховує, що на кожному новому етапі редеції "традиційної" історичної теми або ж знакової біографії "під новим кутом зору та у новому значенні відкриваються і нові грани об'єктивних фактів минулого" [8, 16], а будь-який документ жодною мірою не може бути адекватним життєвому матеріалу через свою суб'єктивність. Крім того, "процесуальність" опрацювання документальних джерел в контексті стратегічних шукань постмодерної доби актуалізує місію автора нового художнього тексту власне як інтерпретатора або редактора попередніх текстів, а не як творця самостійного сюжету. В тексті драми "Гора" прихованій автор діє саме як стратег-інтерпретатор і архітектор колажних форм, запаралелюючи документи, в яких висловлюються діаметрально різні позиції їх авторів у поцінюванні однакових подій чи фактів:

за цими статичними оцінками проступає завуальована внутрішня динаміка дій, саме в оціночному полі ескізно моделюються характери дійових осіб, а їхні голоси, зведені інтерпретатором у єдину контекстуальну фактуру, починають сприйматися як своєрідна "драма ідей" (наприклад, діаметрально протилежні задокументовані думки щодо Шевченкового таланту, ставлення до "тріховних" вчинків protagonіста та до його внутрішніх якостей тощо). Документальна сюжетно-фабульна фактура твору змушує автора віддавати" перевагу насамперед монтажному принципу організації тексту (ще С.Ейзенштейн вважав, що сила монтажу виявляє себе у залученні до співтворчості емоцій та інтелекту реципієнта [13, 267], а Н.Гей переконаний, що у процесі перевтілення документів у художній твір головне визначають не "порції" фактичного матеріалу, а принципи його компонування, які надають цілому естетичних властивостей, що відсутні у розрізняє компонентах [2, 233]), але драматург стикається при цьому з суттєвим ускладненням: позахудожні джерела його скомплікованої художньої форми частково не відповідають сьогоденнюму рецептивному досвідові читача: це протиріччя позбавляє його потенційної можливості поєднати стратегії монтажу і гри. Можливо, саме через цю обставину І.Драч демонстративно ставить під сумнів однозначність "фактів" і тому віддає перевагу їхній поліфонії, розраховуючи, що з кількох фактів-моделей читач виведе адекватну своєму рецептивному досвідові картину фактів-подій, аби ретроспективно, через новостворений художній образ, злагнути велич і трагедію Тараса Шевченка. Безумовно, тут повноцінно буде не аудіальна, а лише зорова аналітика – тож є очевидним, що текст І.Драча розрахований не на сценічний кін, а на прискіпливе читання. Водночас він переобтяжений свідченнями "очевидців" оповіданих подій, бо письменник не хоче постати "некомпетентним" істориком, тож доводить власну "компетентність" масивом опрацьованих джерел, і частина цих текстових фрагментів постає дискретно, окремі сегменти розмивають план загальної конструкції твору (наприклад, у 1 частині – фрагмент, який проголошує "гімназист 7-го класу" Маслій: "достовірність приватних фактів" (Л.Ариштейн) у таких ситуаціях гальмує, а інколи навіть унеможливлює розвиток драматургічного характеру). Інші структурні особливості

в розлогого реплікованого тексту полягають у використанні жанрових принципів вінка сонетів: приклад, свідчення Лікери Полусмакової, подане в епілозі, до цього окремими фрагментами представле в попередніх частинах драми. Складається враження, що автор не розташував ретинно сегментовані частини цілого, а навпаки - цілеспрямовано синтезував з окремих рядків галький акорд-магістрал.

Таким чином, І.Драч створює белетризований текст драми, наділений ознаками всіх трьох родів регури і їх різних жанрових форм, являючи приклад багатовимірної дифузійності і жанрового критицизму, коли можливості окремих родів, видів і жанрів, зведені в одному, контексті, з'являються у нове художнє ціле.

#### **Список використаних джерел**

1. Баканов А.Г. Современный зарубежный исцюический роман. – К.: Вища школа, 1989. – 184с.
2. Гей Н.К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль. – М.: Наука, 1975. – 471 с.
3. Драч І.Ф. Гора: Документальна драма-колаж у двох частинах, відтворена за листами. спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т.Г.Шевченка і його похорону на Чернечій Горі. – К.: Укр. письменник, 1997. – 118 с.
4. Дробашенко С.В. Пространство экранного документа. – М.: Искусство, 1986. – 320 с.
5. Дробашенко С.В. Феномен достоверности: Очерки теории документального фильма. – М.: Наука, 1972. – 184 с.
6. Жюльєн Н. Словарь символов: Пер. с фр. – Челябінск: УралLTD, 1999. – 498 с.
7. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання // Соціологія: теорія, методи, маркетинг (Інститут соціології НАН України). – № 4. – 2001. – С.69-88.
8. Макаровская Г.В. Типы исторического повествования. – Саратов: Изд-во Саратовск. ун-та, 1972. – 236 с.
9. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ "Большая российская энциклопедия", 1997. – Т.1. – 671 с.
10. Мойсеїв І. Храм української культури (Філософія семіосфери): Посібник-дослідження. - К.: Всеукраїнський фольклорно-етнографічний центр "Рідна хата", 1995. – 464 с.
11. Червінська О.В. Функционирование в литературе традиционного образа исторического происхождения. – Дис... канд. филол. наук. – К., 1986. – 212 с.
12. Энциклопедический словарь символов / Авт.-сост. Н.А.Истомина. М.: ООО "Издательство АСТ": ООО "Издательство Астрель", 2003. – 1056 с.
13. Эйзенштейн С.М. Монтаж 1938 // Эйзенштейн С.М. Избранные статьи. – М.: Искусство, 1956. – С.252-285.
14. Явчуновский Я.И. Документальные жанры: Образ, жанр, структура произведения. Саратов: Изд. Саратовского университета, 1974. – 232 с.

#### **Анотація**

У статті на прикладі п'єси І.Драча розглянуто нетрадиційну для української літератури жанрову форму белетризованої драми, яка враховує структурні особливості всіх трьох родів літератури. У подібній художній цілісності нового гатунку на досить специфічному рівні відбувається розмивання жанрових та родо-видових кордонів. Подібні факти жанрового критицизму властиві й іншим європейським літературям.

#### **Summary**

Article describes original for Ukrainian literature genre form of fictionalized drama, which takes into consideration structure features of all three species of literature. I.Drach's play is taken as an example. In such an artistic integrity of new sort on the quite specific level occurs the dithering of genre and sort-species borders. Such facts of genre criticism are characteristic and for other European literatures.