

**Київський національний університет імені Т.Г.Шевченка**

На правах рукопису

**ДОРОШ ГАЛИНА ОЛЕКСІЇВНА**

УДК 883.3.09

**УКРАЇНСЬКА ПСИХОЛОГІЧНА ДРАМА  
1970-1980-х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ**

10.01.01– українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
Семенюк Григорій Фокович,  
доктор філологічних наук,  
професор

КИЇВ – 2002



## ВСТУП

Процес національно-культурного відродження, викликаний змінами в суспільно-політичному житті українського народу, зумовлює сьогодні необхідність концептуального переосмислення історії вітчизняної літератури ХХ століття. Зокрема, літературний розвиток останнього десятиліття позначений посиленою увагою до художньої спадщини цієї епохи, відкриттям замовчуваних її сторінок, реабілітацією імен письменників так званої “доби застою”, поверненням до активного мистецького життя їхніх творів, як і творів митців української діаспори, та головне – зміною ціннісних орієнтацій, переглядом узвичаєних понять і явищ, літературознавчих інтерпретацій.

Складна проблема психологізму в творчості письменників тоталітарної доби ще достатньо не досліджена сучасним літературознавством. Поки що вона висвітлена переважно на рівні публіцистики. Про деформації та переродження в галузі культури, художньої творчості за умов радянського режиму, про “депсихологізацію” літературних творів йшлося у публікаціях Є.Сверстюка, Ю.Коваліва, І.Дзюби. Однією з перших спроб окреслити деякі спільні риси тоталітарної системи та естетики “соцреалізму” було дослідження Є.Добренка [61]. Питання збереження національної тотожності за часів тоталітаризму порушував В.Діброва [59]. Названу проблему відчутно поглибили та розширили навчальні посібники та підручники авторського колективу Інституту літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, зокрема, підручник “Історія української літератури ХХ століття” [80], присвячений новому поцінуванню літератури попередніх десятиліть.

Абсолютно слушно розмірковує І.Дзюба, коли стверджує: “Сьогодні важливо говорити не лише про втрачене, а й про збережене та здобуте. Нам варто навчитися бачити і цінувати оцю незнищенність, виживальність української культури, оті вперті зусилля більших чи менших її діячів, –

бачити все, що вони спромоглися зберегти і сказати для нас, у прозорій чи завуальованій формі” [57].

Письменники, які творили в епоху панування радянської ідеології, водночас розхитували її “зсередини”. Безпосередньо чи спорадично, усвідомлено чи напівсвідомо заглиблюючись у суть речей, зокрема, у глибинні концепти людського і людяного, обстоюючи моральні й етичні цінності, вони розкривали і духовну стійкість, і суспільні деформації чи деформації характеру людини іноді набагато точніше, ніж соціологи і публіцисти.

Драматургія, поруч з епічною прозою, прагнула розглянути найсуттєвіші морально-філософські проблеми доби, а наприкінці 80-х її соціально-філософська проблематика стає ще більш вигостреною, а психологізм набуває оновленої сили.

Справді, драма, як зазначав Г.Гегель, “шматок діалектики самого життя”, перетворений в індивідуальному художньому сприйнятті автора, і нерозривно пов’язана з історичним розвитком суспільства, духовною проблематикою життя народу. Таким чином, актуальність дослідження зумовлена необхідністю нового прочитання драматичних творів 70-80-х років ХХ століття, в яких домінують морально-етичні колізії, що і зумовлює глибокий психологізм драматургічних текстів.

**Мета дослідження** – визначити тенденції художньої еволюції української психологічної драми 70-80-х років минулого століття, проаналізувати її морально-психологічні та соціально-етичні колізії, довести естетичну цінність та певну етапність аналізованої драматургії у вітчизняному літературному процесі другої половини ХХ століття.

Реалізація цієї мети передбачає розв’язання наступних **завдань**:

- 1) обґрунтувати закономірності переходу української драматургії, починаючи з 70-х років, від “виробничої” п’єси до психологічної і соціально-проблемної драми;

- 2) проаналізувати основні морально-психологічні та соціально-етичні колізії драматургії 70-80-х років (В.Врублевська, М.Зарудний, О.Коломієць, Ю.Щербак, Я.Стельмах);
- 3) дослідити психологічні складові “героїчного” і “трагічного” характеру в драматургії зазначеного періоду;
- 4) ідентифікувати нові драматургічні засоби психологічної апеляції до історичного минулого народу (Л.Хоролець, Я.Стельмах, М.Зарудний, Ю.Щербак);
- 5) окреслити жанрові особливості і стильові риси психологічної драми і комедії 70-80-х років (О.Коломієць, М.Зарудний);
- 6) охарактеризувати жанрово-стилістичні риси ліричної драми та комедії, роль феномену психологічної ліризації драми в процесі жанрової дифузії;
- 7) з’ясувати особливості жанрового психологізму поетичної драми-думи (М.Стельмах, О.Коломієць).

**Об’єкт дослідження** – п’єси драматургів 70-80-х років ХХ століття: представників як “старої хвилі” – М.Стельмаха, М.Зарудного, О.Коломієця, В.Врублевської, Ю.Щербака, так і “нової хвилі” – Я.Стельмаха, Л.Хоролець тощо.

**Предмет дослідження** – проблемний і жанрово-стильовий аспекти реалізації психологічних і морально-етичних колізій у п’єсах українських драматургів 70-80-х років ХХ століття.

**Теоретико-методологічна основа дослідження** – літературознавчі праці українських і зарубіжних вчених, у тому числі роботи дослідників теорії та історії драми А.Анікста, О.Білецького, О.Бондарєвої, Ю.Борєва, Д.Вакуленко, М.Возняка, Г.Гачева, З.Голубєвої, В.Волькенштейна, Л.Дем’янівської, Ч.Добрева, О.Клековкіна, А.Козлова, М.Кудрявцева, Н.Кузякіної, І.Михайлина, Т.Свербілової, Г.Семенюка, В.Халізева. С.Хороба, культурологічні та соціолітературні студії І.Дзюби, О.Веселовського, В.Діброви, Є.Добренка, М.Жулинського, О.Забужко, І.Мойсеїва,

Д.Наливайка, М.Шлемкевича. До аналізу залучено теоретичний матеріал із праць театрознавців і практиків сценічного мистецтва М.Вороного, Л.Курбаса, В.Немировича-Данченка та інших.

Характер предмета дисертації визначив і **методи дослідження**: ретроспективний аналіз літературно-джерельної бази дослідницького періоду, синтез як уявне об'єднання вирізнених суттєвих рис української психологічної драми 70-80-х років ХХ століття. В процесі роботи авторка керувалася загальноприйнятими методами теоретичного та емпіричного пізнання. У дисертації також використано елементи історико-генетичного та системно-естетичного методів.

**Наукова новизна** одержаних результатів полягає в тому, що робота є першою системною спробою дослідити з позицій сьогодення специфіку української психологічної драматургії 70-80-х років ХХ століття, проаналізувати зростання в ній рівня й обсягу морально-психологічних і соціально-етичних колізій як спроби вийти за межі соціально-виробничої проблематики “соцреалістичного” мистецтва. Новим є і синкретичний характер дослідження, що дозволяє вести мову про дифузний рівень драматичного мистецтва аналізованого періоду, про введення епіки і лірики у п'єсу як про сутнісні елементи урізноманітнення сценічних форм.

**Теоретичне значення дисертації**. У роботі узагальнено досвід дослідників української драматургії другої половини ХХ століття (70-80-х рр.), вирішено окремі теоретичні проблеми: закономірності розвитку форм психологічної драми, ліричної драми і комедії, поетичної драми-думи тощо. Матеріали і висновки дисертації мають значення для осмислення важливих літературознавчих проблем, пов'язаних з розвитком драматургії, розширенням у ній форм психологічного аналізу як способів розкриття загальнолюдських цінностей.

**Практичне значення одержаних результатів**. Основні результати дослідження можуть бути реалізованими в процесі викладання курсів з

історії української літератури та теорії літератури, історії драми і театру, історії та теорії культури, спецкурсів і спецсемініарів на філологічних факультетах університетів та педуніверситетів, у написанні пошукових досліджень (курсівих, дипломних робіт), підготовці посібників з історії української літератури, а також у викладанні української літератури в школах, гуманітарних ліцеях, гімназіях.

**Апробація і впровадження результатів дисертації.** Результати дослідження апробувались на наукових та науково-методичних конференціях: міжвузівській науково-практичній конференції “Спадщина Шевченка в контексті гуманізації сучасної освіти” (Хмельницький, 2001), Всеукраїнській конференції “Допрофесійна підготовка учнівської молоді в контексті реалізації цільової комплексної програми “Вчитель” (Дніпропетровськ, 1998), Всеукраїнській науковій конференції “Т.Шевченко і Поділля” (Кам’янець-Подільський, 1999), звітно-наукових конференціях аспірантів і викладачів Київського національного університету імені Тараса Шевченка (2000, 2001).

**Публікації.** За темою дослідження опубліковано 4 статті і монографію.

**Структура роботи.** Дисертація складається зі вступу, трьох розділів і висновків, списку використаних джерел (159 найменувань). Загальний її **обсяг** – 178 сторінок.





У першій половині XIX століття психологічно ускладнюють і поглиблюють характери і відтворювані ситуації драматурги-романтики (Т.Шевченко “Назар Стодоля”, “Сава Чалий” і “Переяславська ніч” М.Костомарова). В їхніх творах моральні й етичні проблеми (хоча й зумовлені історичним та соціальним життям) виходять наперед і визначають характер драматичного конфлікту.

Вперше у драматургії Костомарова (“Кремуцій Корд”, “Елліни Тавриди”) підносяться й етико-філософські проблеми, драма психологізується й інтелектуалізується. Далі цю традицію блискуче розвинула і довела до найвищого рівня Леся Українка. Вона ж виступила і теоретиком художнього напрямку новоромантизму (статті 1901 р. “Новейшая общественная драма” та “Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.”), який став теоретичним підґрунтям нової драми. І саме поетична новоромантична драматургія Лесі Українки (“Одержима”, “Кассандра”, “У пущі”, “Лісова пісня”, “Камінний господар”, “Бояриня”, “На полі крові” та ін.), позначена інтелектуалізмом та філософічністю, на початку XX ст. демонструє й нову якість психологізму.

Друга половина XIX ст. позначена в історії української літератури справжнім розквітом соціально-побутової і соціально-психологічної драми (М.Старицький, М.Кропивницький, І.Карпенко-Карий). Проте й соціальна психологія, яку так блискуче розкривають на кону творці й учасники “театру корифеїв”, теж являє різні свої рівні. Блискучий майстер діалогу драматичної інтриги М.Кропивницький найменше дбав про психологічне нюансування, вважаючи, що глядач ще не доріс до такого мистецтва. Драму не слід будувати, вважав митець, “цілком на психології... масовому слухачеві треба густі краски, грубі риси, мораль, щоб в ніс йому біла...” [134, 237]. Нерідко вдавався драматург і до мелодраматизму, до різних сценічних ефектів, щоб захопити й зацікавити глядача, у якого “нерви – віршовка, а розум – дитинячий”. Слід тільки – вважав він – у п’єсах (а відповідно й

виставах) “обминати шарж і вульгаризми”. Попри ці моменти сучасне літературознавство слушно підкреслює, що у п’єсах “Доки сонце зійде, роса очі виїсть”, “Дай серцю волю, заведе в неволю”, “Глитай, або ж Павук”, “Дві сім’ї”, “Олеся”, “Супротивні течії”, “Зайдиголова” драматичний конфлікт побудований на протистоянні персонажів у царині морально-етичній, а психологічні колізії пов’язані з процесами формування нових соціальних сил. Конфлікт розгортається в основному в родинно-побутовій сфері. “У зображенні сімейних конфліктів, крізь які як їх справжня першопричина, виразно просвічують актуальні соціальні проблеми, Кропивницький найближче підходить до новітньої європейської драми ХХ ст.” [110, 386], – зазначає дослідник драматургії Л.Мороз.

Безперечним досягненням М.Кропивницького було і вміння творити психологічно неоднозначні, складні, багатогранні характери протагоністів, що відзначала вже театральна критика кінця ХІХ ст. В “Одесском вестнике” від 20 листопада 1882 р. про образ Йосипа Бичка (“Глитай, або ж Павук”) зокрема говорилося, що в ньому М.Кропивницький – драматург і актор – “правдиво звів усі риси цього типу: хижацтво, лицемірство, безмежний егоїзм, що криється під машкарою благочестя, практичний розум, знання людей, вміння стати потрібною людиною, зухвальство зі слабшим та панічний жах у хвилину розплати за свій гріх” [ 144, 190-191].

В останні роки життя драматург розширював діапазон зображуваного: звертався до проблем інтелігенції, аналізував життя земельної буржуазії. Проте навіть кращі з цих творів (“Олеся”, “Розгардіяш”, “Скрутна доба”) не стали драмами психологічними. Попри розширення тематичного діапазону, розробку нових проблем вони залишалися на рівні кращих соціально-побутових драм письменника. Публіцистичність, оголена тенденційність, викривальні тенденції, сатиричне змалювання образу “чумазого” і всіх моральних деформацій, пов’язаних з його появою, не дали митцеві виробити нові психологічні підходи зображення персонажа, як і нові форми

драматургічної мови. Кропивницький був і залишився неперевершеним майстром у зображенні соціальної психології.

Значно глибше й різноманітніше психологічний аналіз як такий представлений у драматургії М.Старицького: “Не судилось” (“Панське болото”), “Розбите серце”, “Талан”, “Крест жизни” – це вже глибші психологічні студії, де зіткнення протагоністів здебільшого відбуваються у сфері морально-світоглядній та етичній. Тут маємо вже і новий тип конфлікту, значно більш ускладненого, урізноманітнені драматургічні прийоми, психологія персонажа сильніше опосередкована (стосовно соціального типу) й індивідуалізована. У різних варіантах постають типи міського середовища, ускладнюється зображення панської та міщансько-кастової моралі.

Слід відзначити й те, що українська драматургія XIX століття зберегла своє специфічно-національне обличчя тільки завдяки постійним і міцним зв'язкам з народною творчістю, з етнографією та живим побутом народу. Численні збірники фольклорних та етнографічних матеріалів, як і фольклористичні дослідження великої армії першорядних вчених (М.Максимовича, П.Куліша, О.Потебні, І.Франка, М.Тихонравова, О.Кониського, О.Огоновського, М.Драгоманова, М.Петрова, М.Возняка, В.Перетца і В.Андріанової-Перетц, М.Грушевського, Д.Яворницького, М.Гудзія), наклали глибокий відбиток на весь український літературний процес і на драматургію зокрема. Народне мислення, народні мораль і етика скориговують поведінку героїв п'єс, їхні почуття і вчинки, – тоді як відступ від норм народної моралі здебільшого служить джерелом трагіко-драматичних чи комічних конфліктів у п'єсах. Особливо це стосується драматургії М. Старицького (“Ой, не ходи, Грицю...”, “Маруся Богуславка”, “Оборона Буші” та ін.).

Дещо інша природа драматизму в мелодрамах історичного й побутового рівнів, таких як “Бондарівна”, “Розумний і дурень”, “Що було, що мохом

поросло” І.Карпенка-Карого, “Майстер Чирняк”, “Украдене щастя” І.Франка, “Домашнє лихо” Б.Грінченка, “Пані молода з Боснії”, “Убога Марта”, “Пан мандатор” С.Воробкевича, “Злигодні” П.Куліша, Т.Сулими “Дячиха”, О.Цисса “Сватання ненароком” і “Ятрівка”. Тут при виразній соціальній природі конфлікту все ж наперед виходить індивідуальність, відтак виразнішою стає психологічна диференційованість типів протагоністів, їх особиста неповторність. Тут уже не тільки соціальні причини, кастова чи соціальна ворожнеча визначають зміст конфлікту, а й суперечності світоглядні, критерії моральні, неповторні характери. Згодом, в кінці ХІХ – на поч. ХХ ст. цей принцип стане визначальним.

Особливо широкий спектр індивідуальних характерів, психологічних типів продемонстрували у своїх комедіях, як сатиричних, так і гумористично-ліричних, І.Карпенко-Карий (“Мартин Боруля”, “Сто тисяч”, “Хазяїн”, “Суєта”, “Житейське море”), В.Мова-Лиманський (“Старе гніздо й молоді птахи”), О.Пчілка, “Отрута”, Д.Маркович (“Не зрозуміли”), Б.Грінченко (“На громадській роботі”, “На новий шлях”).

Поглиблено психологічно прагне розробляти жанр мелодрами плідний драматург Л.Яновська: “Дзвін до церкви скликає, та сам у їй не буває” (“Лісова квітка”), “На Зелений клин”, “Олена”, “Людське щастя”, “Жертви” (“В підвалі”) та ін.

Інші рівні художнього осягнення дійсності бачимо у перших десятиріччях ХХ ст. З розвитком епохи модернізму прийшли в українську літературу, і зокрема драматургію, утверджуються і розвиваються нові стильові напрями – новоромантизм, імпресіонізм, символізм. Змінилася і якість реалізму. Про принципову відмінність реалізму “нового” від “старого”, – щоправда, у прозі поч. ХХ ст., – писав І.Франко. “Нове”, – зазначав він, – що вносять у літературу наші молоді письменники, головне такі як Стефаник і Коцюбинський, лежить не в темах, а в способі трактування цих тем, у літературній манері або докладніше – в способі, як бачать і відчують ті



Як драматург і дослідник драматургії Франко багато раз доводить, що драматичний конфлікт має ґрунтуватися не на зовнішніх обставинах, не на подійності (вона лише каркас твору), а на внутрішньому світі героїв, що й зумовлює різномірність характерів. Найбільшою мірою він бачить цю якість втіленою у драматургії І.Карпенка-Карого, в окремих творах М.Кропивницького.

У цей же час (1901) у статтях “Новейшая общественная драма” та “Європейська соціальна драма в кінці XIX ст.” Леся Українка під кутом зору новоромантизму аналізує новітні явища в європейській драматургії (Г.Ібсен, Б.Б’єрнстерн, Г.Гауптман, О.Мірбо та ін.) і, зокрема, питання психологізму в ній. Дослідниця відзначає уповільненість появи, виникнення в драматургії цієї якості: “В то время, как роман и повесть 70-х и 80-х годов шли рука об руку с научной психологией и социологией, заявляя претензии на чисто научную точность в данных и логичность в выводах, драма оставалась при старых рутинных приемах условности и всепокоряющей себе интриги...” [ 134, 234]. Порівнюючи зображення особи і юрби в романтичній і новоромантичній драмах, письменниця віддає перевагу останній, в якій “личность, какова она ни была и какую бы скромную роль ни играла, не стоит уже в новейшей общественной драме на степени аксессуара, бутафорской принадлежности или декоративного эффекта, как бы ни была она связана окружающими условиями и зависима от других личностей, она все же наделена своим, личным характером и имеет интерес сама по себе; ей не надо ни ходуль, ни магиева света, чтобы быть заметной; таким образом уничтожается толпа как стихия, а на место ее становится общество, т. е. союз самостоятельных личностей. С этого момента начинается общественная драма в полном смысле этого слова” [134, 237].

Риси такої драми письменниця ще не бачила у драматургії вітчизняній, але втілила і розвинула у своїй власній, даючи попри новоромантичну умовність, високі зразки психологічної індивідуалізації кожного персонажа

(“Кассандра”, “У пущі”, “Лісова пісня”, “Камінний господар”). Цій неповторній поетичній і філософській драматургії передувала вже згадувана психологічна драма кінця століття – “Блакитна троянда”, яка згодом ніби викликала до життя весь обшир Винниченкової психологічної драматургії.

У Винниченковій драматургії психологізм – альфа і омега: всі без винятку п’єси митця побудовані на психологічних конфліктах світоглядного і морально-етичного плану, в них всебічно досліджується внутрішній світ персонажів. Аналізуючи одну з перших ластівок психологічної драматургії В.Винниченка – п’єсу “Брехня”, театрознавець М.Вороний зробив широкі теоретичні узагальнення, порівнюючи “стару” і “нову” драми.

“Стара” не вдержалась на реальнім ґрунті і “з часом почала вироджуватись у драму натуралістичну, зробилась драмою зовнішнього життя, з провідною – моральною чи громадською – ідеєю (часто грубою тенденцією), з виразним побутовим характером, з психологією дійових осіб ординарних, залежних переважно від буденних дрібниць і через те вже не глибоких змістом переживань...” [57, 409]. Відзначав критик і те, що техніка такої драми була примітивною, трафаретною і невдячною для творчості драматурга і актора.

Натомість “нова драма, – відзначає М.Вороний, – малює боротьбу індивідуума з самим собою, це драма почувань, докорів сумління, драма непокою, вагання волі, ляку і жаху; це страшливий образ кривавого бойовища в душі людини. Вся увага художника в ній скуплюється на психологічній концепції, через те, не пориваючи з реальністю, він інтригу, зовнішні обставини, побутові ознаки відсуває на другий план... Нема місця в новій драмі... зовнішньому комізму і зовнішньому драматизму, – все це заміняється повільним зростанням внутрішніх настроїв, конфліктом протилежних переживань і психологічними ефектами; завіса спадає в ту мить, коли драматична колізія досягає найвищого ступеня і ось-ось має статись катастрофа...” [38, 410].

Різні форми зображення цієї катастрофи окреслені М.Вороним у Ібсенових “Привидах”, Гауптманових “Самотніх”, Чехівських “Трьох сестрах” і “Дяді Вані”. Окремо зупиняється дослідник на характері Винниченкового психологізму, вводячи для характеристики його термін “живий символ”, і розгортає суть його у наступній статті – “В путях брехні (“Брехня”, п’єса В.Винниченка)”, докладно й широко аналізуючи також зміст і форму психологічної драми початку ХХ століття. Так, Винниченка по праву можемо називати основоположником, фундатором жанру психологічної драми в українській літературі. Всі його драматичні твори (числом 23) становлять собою різновиди цього жанру.

Морально-етичні конфлікти, зумовлені політичними причинами, соціальними факторами і протистояннями, родинними, інтимними, особистісними обставинами й відносинами в усій їх різноманітній безмежності, вкладаються в творчості митця саме в цей жанр – психологічна драма. Але, на жаль, школа психологічної драматургії Винниченка, яка так успішно сформувалася і утверджувалася в перші десятиріччя ХХ ст., забезпечуючи аншлаги його п’єсам у 20-і роки, була знищена “державною рукою” на початку 30-х, коли саме ім’я письменника зникло з літературного обр’ю, а його твори були заборонені й вилучені з ужитку, зберігаючись лише у спецхранах.

Інший аспект драматургії поч. ХХ ст. представляє собою жанр драми настрою, драми символістської чи символічно-реальної, нерідко з соціальною основою конфлікту (Г.Хоткевич – “Лихоліття”; С.Черкасенко – “Жах”, “Повинен”, “Казка старого млина”; О.Олесь – “По дорозі в Казку”, “Понад Дніпром”, драматичні етюди).

Критика початку ХХ століття відзначала, зокрема, досягнення Олесь-драматурга в змалюванні індивідуальної психології. “Коли в ліричних поезіях О.Олесь, – писав Я.Мамонтов, – індивідуальний мотив чергується з мотивами громадянськими, то в драматичних творах його (за винятком



“Феська Андибера”, написаного за відомою народною думою) панує індивідуалізм. На перший погляд може показатися, що “По дорозі в Казку” належить до п’єс соціальних, бо в ній є масовий рух і боротьба за соціальний ідеал. Але це погляд поверховий і помилковий: творчим мотором у цій п’єсі є індивід (Він), а не колектив (юрба), а та проблема, що трактується тут – відносини між героєм і масою – цікавить автора з боку індивідуального, а не соціального” [106, 27].

Таким чином, коли формою цей твір належить до п’єс соціальних, пояснює критик, то по своїх ідеологічних (додамо: відтак і художніх) імпульсах він цілком індивідуалістичний (термін, характерний для часу написання Я.Мамонтовим його праці. Йдеться про домінуючу увагу до психології осібної, індивідуальної, а не соціальної, групової, колективістської). Ця превалююча увага до індивідуальності підкреслюється “і тим негативним змалюванням юрби, що дане в цій п’єсі, і тим фактом, що пізніш О.Олесь ніколи не вертався до п’єс з масовим дійством, а трактував сюжети, типові для поетів-індивідуалістів. Такий сюжет є, насамперед, любов в її музично тонких і трагічних виявленнях” [106, 28]. Цей сюжет інтерпретував О.Олесь в більшості своїх психологічних етюдів, одноактових драм настрою: “Тихого вечора”, “Трагедія серця”, “Осінь” та ін. О.Олесь торкається тут особливо складних й самобутніх психологічних тем (“Танець життя”). Психологізм цих творів рафіновано-витончений, він ґрунтується на лірично-символічних образах, ритмічних настроях і чудовій, музичній мові. Але символізм Олеся не так драматичний, як ліричний: він у силі і щирості емоцій, у настроях, в обстановці, в самій мові і менше в дії.

“Їх тема, – пише літературознавець Т.Свербілова, – незвичайні психологічні стани людської душі, за допомогою яких увесь буденний світ звільняється від зайвого, випадкового й постає у первісній суперечності життя та смерті” [122, 375]. Стильовою манерою, неоромантичною й символічною, наближаються до Олесевих драм, драматичні поеми і етюди

С.Черкасенка (“Жах”, “Повинен”, “Хуртовина”, “Казка старого млина”, “Про що тирса шелестіла”). Психологічна характерність тут часто розчиняється в міфологізації дійсності, в притчево-умовних формах. “Але вже наприкінці епохи модерну жанрове місце символістських “метерлінковських етюдів” (тобто експериментальних спроб) заступають “повнометражні” жанри” [122, 375-376]. І серед цих повнометражних п’єс переважають твори з різними формами умовності, ускладненої метафоричності, символістська драма ранніх Я.Мамонтова, І.Кочерги; умовний психологізм п’єс М.Куліша, І.Дніпровського, принципи вертепної драми, драми-легенди, притчі, п’єси-феєрії, фантастичної драми, “філософської комедії” тощо).

Психологічна драма як жанр поступово витіснялася в драматургії різними формами модерної метафоричності, художньої мовності, притчевості. “Професійний театр 20-30-х років, – говориться в “Історії української літератури ХХ ст.”, – розвивався у двох напрямках, які умовно можна назвати “психологічним” та “експериментальним” театром. “Психологічний” напрям пов’язаний з театром ім. І.Франка, керованим Г.Юрою. “Експериментальний” тип театру – це, насамперед, пошуки “Березолю”, керівник якого Лесь Курбас намагався створити т. з. “театр дії”, “рефлексологічний” театр, який на відміну від театру “психологічного” спирався на активну позицію глядача... Його (Лесь Курбас – Г.Д.) концепція перетворення багато в чому випередила ідеї часу та збіглася певною мірою з науковими уявленнями сучасної психології. За Л. Курбасом, мистецтво, щоб осягти діалектику дійсності, повинне вдаватися до образного перетворення, яке засноване на законах асоціативного мислення” [122, 381].

Отже, 20-30-і роки в драматургії, як сьогодні добре бачимо з відстані часу, характеризуються і розмаїттям художньо-стильових манер, і, відповідно, багатством театральних концепцій. І попри все багатство форм в центрі уваги драматургів завжди людина в її стосунках зі світом зовнішнім і своїм внутрішнім. Вони спиралися і на багатющий набуток

“театру корифеїв”, на здобутки драматургії новороманної і символістської, психологічної драми В.Винниченка. І це давало можливість формувати свої ідейно-художні принципи, прокладати нові шляхи для драматургії і театру. Але, як відомо, цей ренесанс тривав недовго. Більшість талановитих митців жанру стали жертвами тоталітаризму.

40-50-і роки позначені трагічним збідненням драматургічного цеху. Центральне місце в ньому посідає О.Корнійчук, що “виражав думки і настрої партієрархії”. “Українська драматургія часів другої світової війни самотньо представлена п’єсою О.Корнійчука “Фронт” (Т.Свербілова) [680, 371].

Вслід йому ступають Л.Первомайський, Л.Дмитерко, Л.Смілянський, О.Копиленко, ін. В їх творах військово-патріотична тема розкривалася в площині політичній і соцреалізмівській, де людині, є реальним стражданням і радощам місця не було. Для цих творів був характерний звеличувальний пафос і старанне приховування справжніх людських драм і трагедій війни, відступу, окупації. “Описовість і ілюстративність, схематизм, поверхове зображення правди війни, часом відвертий примітив – ось переважаючі прикмети української драматургії часів війни”, – відзначає сьогоднішнє літературознавство.

Природно, що місця психологічній драмі серед цих творів не було. Важко навіть уявити, щоб хтось із митців в епоху розквіту сталінізму як ідеології наважився б заглибитися в душу сучасної йому людини з прийомами психологічного аналізу. Штамп і схема панували і в повоєнній драматургії на тему відбудови народного господарства, в жанрі т. зв. виробничої п’єси, зразків якої з’явилася в другій половині 40-х і в 50-х роках величезна кількість. І знову провід тут був Корнійчуковий (“Приїздить у Дзвонкове”, “Макар Діброва”, “Калиновий гай”, 1945-1950), який створив талановиту (нема куди правду діти) утопічну картину того, як успішно відроджується зруйнована країна, вирує в ній життя, звичайно ж, мудро спрямоване партійною рукою, які чудові люди в ній живуть і як впевнено

(все під тим же керівництвом) вони розв'язують всі проблеми і долають труднощі. В підтексті цих п'єс завжди були багатозначні українські реалії, слова рідні, народні символи, які так багато говорили душі українця (Дзвонкове, Діброва, та ще й Макар, Калиновий гай). За цими п'єсами створювалась світла і радісна картина життя, яка буквально гіпнотизувала спраглоного добра і радості і змученого негараздами глядача (читача). Така драматургія ставала нормою, взірцем. На очах людини творилося блюзнірство – псевдореалістичний, псевдопсихологічний світ, у якому правда життя ховалася так далеко, що її ніби й не існувало зовсім. Її треба було сором'язливо приховувати, являючи світові усміхнену, розмальовану машкару. Але при всьому бажанні драматургів зробити її привабливою і життєподібною, це вдавалося не багатьом. Драматургія, в основі якої конфлікт й індивідуальний людський характер, без цих основоположних атрибутів занепадала. І то так помітно, що в газеті “Правда” від 7 квітня 1952 р. з'явилася гостра настановча стаття – “Подолати відставання драматургії”, в якій засуджувалась соцреалізмівська “теорія безконфліктності”, боротьби “доброго” з “іще кращим”. В низці супроводжуваних статей і партдокументів окреслювався і шлях, яким мали йти драматурги: шлях розробки конфлікту передового і відстаючого, “нового” із “загниваючим”, “безпечний для партократичної системи двобій, що покликаний був притлумити, замаскувати інші, насамперед конфлікт самої системи з власним народом, глобальний конфлікт тоталітаризму й гуманізму” (Т.Свербілова).

Всі ці настанови, як і реальний набуток драматургії, також кардинально розходилися зі справжніми гуманістичними, людинознавчими завданнями. Відтак залишалася не покликаною до життя і психологічна драма. Письменники прагнуть досягнути глибинні реалії життя через притчу, міф, історичну паралель (І.Кочерга), романтичну укрупненість героїв і їх діянь (О.Довженко). Життєдайний психологізм з'являвся у п'єсах як виняткове явище (В.Минко “Не називаючи прізвищ”, Ю.Яновський “Дочка прокурора”

– 1953). Твори, позначені ним, одразу привернули увагу, живий інтерес глядача.

Рух шістдесятництва, нетривале потепління в суспільстві покликало до життя нову поезію, нову прозу, які повели читача “вглиб” – до людини, її відносин з часом, з реаліями життя, з собою. Оживала, звільнялася від догматики соцреалізму і драматургія. З’являється трагедія О.Левади “Фауст і смерть”, заснована на реальному конфлікті гуманістичних засад життя і технократичного поступу (1960), іскрометна комедія О.Коломійця “Фараони” (1961), в якій піднімалися вагомі проблеми колгоспного села, драми М.Стельмаха, в яких велику роль відіграє фольклорна ліризація (більшість п’єс – переробки прозових творів). До жанру психологічної драми звертається всюдисущий О.Корнійчук (“Сторінка щоденника”, “Розплата”, “Пам’ять серця”, 1960-1971).

Значне місце в репертуарі українських театрів посідає драматургія О.Коломійця, що широким потоком ринула після блискучих сценічних успіхів “Фараонів”: “Де ж твоє сонце?” (“Чебрець пахне сонцем”, “Спасибі тобі, моє кохання”, “Келих вина для адвоката”, “Горлиця”, “Дванадцята година. Репортаж з того світу”, “Планета Сперанта”, 1963-1969). Досліджуючи внутрішній світ людини, автор експериментує, шукає нові форми.

На принципах психологічної драми будуються конфлікти п’єс і М.Зарудного: “Мертвий бог” (“Чужий дім”), “Фортуна”, “Рим 17, до запитання” (1960 – 1969), в яких досить виразно було розкрито, як і в п’єсах О.Коломійця, духовну деградацію людини, яка простує у “світле майбутнє”.

Та по-справжньому переломними стали 1970-1980-і роки, які повернули нам вічноживу і молоду психологічну драму.

### 1.1. Психологічна драма. Становлення і розвиток жанру. Уроки "Кафедри" В. Врублевської

Друга половина ХХ століття досить багата на плідні здобутки в прозі (романній, новелістичній), у поезії, публіцистиці й критиці, засвідчили й певні досягнення в драматургії. Хоча це все ще був час, "...коли окрилений інструкціями драматург-клясик Корнійчук – утверджується на двох барвах спектру і проголошує кінець трагізму в житті і творчості", і коли "за плитким дійством казенної сцени таївся моторошний, нечуваний трагізм глибин, в яких тонув і губився одвічний сакрум у культурі", [123, 110] – але потяг до розкриття людської психології, дослідження людини, її моральних шукань вже виявився вповні.

І однією з перших драм, в основі якої – морально-психологічні, а відтак і суспільно-етичні проблеми, була "Кафедра" В.Врублевської. П'єса, яка з величезним успіхом почала свій хід на сцені Київського театру імені Лесі Українки наприкінці 70-х (сценічна розробка п'єси відбулася в 1977, опублікована в 1979).

Л.Приходько, актриса й постановник драми, відзначала цей небувалий успіх у глядача так: "Сто вистав, сто аншлагов! Є над чим замислитися. Адже поряд з проблемою "зайвого" квитка, на жаль, існує ще й така гостра для деяких театрів хвороба, як напівпорожній зал, і, можливо, конкретний аналіз складових успіху в одному випадку допоможе встановити точний діагноз в іншому?" [117, 14].

Чим же так полонила і зацікавила глядача п'єса В.Врублевської? Перш за все – правдою, яка під пером драматурга зуміла прорватися крізь пануючу дидактично-партійну правдоподібність. По-друге – психологічною переконливістю різномірних людських характерів, природністю розвитку драматичної дії і драматичного конфлікту в цілому. І, нарешті, третє:

композиційною досконалістю, стислістю і стрункістю форми, точністю і виваженістю кожного штриха.

“Я намагалася у своїй п’єсі, – зазначала молодий автор, кандидат філософських наук Валерія Врублевська, – говорити про те, що добре знаю, про такі життєві ситуації, в природі яких хочу розібратися спільно з глядачем. Наприклад, хто має моральне право вчити, виховувати? Відомий педагог К.Ушинський колись сказав, що дух учбового закладу живе не в стінах і не на папері, а в характерах більшості викладачів, і звідти вже переходить у характери вихованців. В основі цього мудрого висловлювання і закладена моральна проблема, яку я спробувала висвітлити в п’єсі.

Великий Ейнштейн боявся ентузіазму тих наукових працівників, які всім зобов’язані науці, але яким наука не зобов’язана нічим. Мене часто запитують, як виник образ Бризгалова? Він народився від спостережень за тими, хто давно і безнадійно відстав від вимог часу, хто заважає людям обдарованим, талановитим, обкрадаючи таким чином суспільство. А втім, це лише один з моральних пластів п’єси. Адже театр – висока кафедра, з якої ми утверджуємо наші життєві принципи, громадянську позицію, наші ідеали. І добре, коли на спектаклі глядач “працює” не лише розумом, а й серцем” [133, 14].

Сюжет п’єси, увесь подієвий матеріал її видавався глядачеві (читачеві) настільки реальним і близьким, схожим на знайомі конфліктні ситуації, що виникали здогади: все це відбувалося на кафедрі етики й естетики Київського університету, або консерваторії, або Театрального інституту... Літературознавець Ю.Борєв слушно зазначав: “Така висока ступінь “пізнаваності” п’єси, точності адресату й одночасно “невизначеності” і багатоадресності вистави – свідок її гостроти й глибини її вторгнення в життя і зіткнення з актуальними проблемами” [20, 32].

Дія п’єси починається із засідання кафедри. Майже дві години триває на сцені засідання, саме засідання і нічого більше. Чому ж так зацікавлено

стежити за ним глядач? Тому, насамперед, що в ході цього суто вузівського дійства яскраво проявлялися різні людські характери. Тому, що тут порушувались важливі морально-етичні проблеми, відверто і приховано протиборствували добро і зло, виявлялася істина.

Керує кафедрою етики і естетики професор Бризгалов. Далекий від науки, він блискуче володіє мистецтвом інтриги, і завдяки якій пробивається в середній ешелон керівництва наукою – вже тривалий час працює завідувачем кафедри. На черговому її засіданні має відбутися обговорення дисертації аспірантки Лаговської, керівником якої є відомий учений Остроумов. Бризгалов прагне підірвати репутацію цього талановитого і авторитетного вченого, він боїться і ненавидить його. Тому й відкладає під надуманими приводами вже вкотре обговорення дисертації молодій талановитій дослідниці. Є й ще одна причина перешкоджати Лаговській. На кафедрі відкрилася вакансія викладача, і той, хто раніше захиститься, може претендувати на це місце. Бризгалов зацікавлений у тому, щоб взяти на це місце свою аспірантку, а точніше, “свою людину” Білкун.

Дрібна кар’єристка, дуже далека від науки, наукових інтересів, вона повністю у волі свого керівника як людина однієї з ним “породи”, готова догоджати йому в усьому, навіть... дістає меблі для кухні – мотив, характерний для часів тотального дефіциту. (Театр тонкими штрихами натякає і на можливість інтимних стосунків між цими персонажами, що ще підкреслювало їх моральну близькість). Всіх цих “принципових” і “наукових” мотивів вистачає для того, щоб завкафедрою розгорнув боротьбу проти Лаговської, яка заважає його планам.

Бризгалову в його намірах допомагає випадок: Остроумов не з’являється на засіданні, бо потрапив... у витверезник. Пізніше з’ясується, що опинився він там випадково – з сердечним приступом, але поки що...

Всі негативні моменти грають на руку Бризгалову. По-маккіавелівськи хитро й точно розставляє він акценти, щоб створити потрібну йому



атмосферу, придушити можливість протесту, всіляку опозицію, всіх принизити, залякати, “поставити на місце”... І водночас представити себе людиною об’єктивною, що дбає передусім за справу, дисципліну, порядок. Людину добру і щирю. Ось уривок з п’єси, що розкриває ці методи:

**“Брызгалов.** Но на кафедре отсутствует научный руководитель аспирантки Лаговской – доцент Остроумов. А без руководителя проводит защиту, согласитесь, даже неэтично.

**Барвинская.** *(Лаговской).* Соля, у вас есть письменный отзыв Остроумова?

**Лаговская.** Есть.

**Барвинская.** Инструкция не запрещает проводить предварительную защиту кандидатской диссертации в отсутствие научного руководителя, если есть его письменный отзыв.

**Брызгалов.** В исключительных случаях, Юлия Григорьевна, в исключительных случаях. А здесь исключительного случая я не усматриваю. Я даже пока не вижу уважительной причины, по которой отсутствует доцент Остроумов.

**Евграфова.** Но, очевидно, что-то случилось, иначе Анатолий Корнеевич пришел бы. Он всегда такой пунктуальный.

**Брызгалов** *(как бы не услышав реплики Евграфовой).* У меня один недостаток, Юлия Григорьевна, я человек добрый. И многие этим пользуются. И дисциплины на кафедре никакой. Три дня, например, отсутствовал аспирант Набоков. *(Набокову).* У вас есть оправдательные документы?

**Набоков** *(несколько растерянно).* Виктор Николаевич, тут такая история...

**Брызгалов** *(перебивая).* Понятно. Прогул. И сегодня у Набокова нашлись какие-то неотложные дела, и он счел возможным подойти ко мне и отпрашиваться. Анна Павловна вчера на пятнадцать минут опоздала на

лекцію. А я узнаю об этом не от лаборанта кафедры, и не от самой Анны Павловны, а от ректора, у которого уже лежит докладная дежурного преподавателя... Да, Анна Павловна. У вас тоже была уважительная причина?”.

І далі крок за кроком, у керівництві кафедрою, стосунках з колегами, в маніпулюванні їх душами і вчинками постає людина хоча на перший погляд ділова, вимоглива й добра, та насправді, як з'ясовується, лицемірний фразер, жорстокий і злий інтриган, фарисействующий нездара, корисливий деспот. І при такому багатому наборі якостей переважає, домінує одна: абсолютна аморальність і здатність зробити будь-який нищий вчинок в ім'я найдрібнішого свого інтересу. Отже, – аморальність як головна риса характеру. Але риса добре прихована. І актор Київського театру російської драми ім. Лесі Українки М.Рушковський спільно з режисером-постановником В.Козьменко-Делінде добре це зрозуміли і відтворили.

“...Актор (М.Рушковський) малює людину недурну, гнучку і виявляє плавні переходи героя від цинізму до громадянського пафосу (який виявляється фальшивим), – пише Ю.Борев, – від м'яких інтонацій доброзичливця і благодійника до жорстоких і владних інтонацій “вольового” керівника, всі сили котрого спрямовані на утиски і примус служити його корисливим цілям. Образ Бризгалова – головне досягнення п'єси і вистави. У цьому образі актору вдалося розкрити тип людини, яка переступила “категоричний імператив” кантівської моралі і стала на шлях вседозволеності, дворушництва... Успіх образу в тому, – слушно додає критик, – що він поєднує в собі загальне і “пізнаване”; перед нами “знайомий незнайомиць”. Хто з нас не зустрічав такого “ерудита”, здатного розбалакувати вільно і безпардонно, безграмотно і самовпевнено... на будь-яку наукову, етичну чи педагогічну тему?.. Повчати, як треба і як не треба думати, як слід і як не слід вирішувати всі проблеми. Та що там повчати, ця “надлюдина” здатна підняти дубину зла і рушити з нею на беззахисну жінку,

чи наукову ідею, на будь-яку цінність культури – аби від цього була видима користь!”[20,35].

І разом з тим Бризгалових одразу важко розпізнати, їх внутрішня одіозність базується на зовнішній закамуфльованості привабливістю. “Ось він, наш “давній” знайомий, – зазначала постановник “Кафедри” Людмила Приходько. – Такий моложавий, підтягнутий, елегантний! Яка легкість, чарівність, невимушеність! Який значущий погляд, яка мелодика інтонацій!.. Сьогодні М.Рушковський грає свій сотий спектакль... і він справді цілком достовірний в усіх сценічних ситуаціях” [117, 14].

Найкраще внутрішня суть Бризгалова розкривається в його стосунках з членами кафедри. І саме завдяки точно психологічно схопленим образам цих персонажів проблематика п’єси не вичерпується центральним героєм (чи, точніше, “антигероєм”). Це і сувора та безкомпромісна Ольга Панченко, і людина дії, сильна особистість Юлія Барвінська, і задержуватий аспірант Набоков, і боязкий, зломлений Леонід Гурін, і пронирлива та вульгарна в своїх “методах дії” Білкун, й інші – надто мовчазні, обережні, залякані, які аж ніяк не хочуть втручатися у конфліктну ситуацію... та все ж втручаються. Втручаються, коли моральна грань порушена. Що ж і як відбувається на кафедрі етики?

На початку п’єси перед глядачем стрімко, динамічно проходять персонажі – члени кафедри. І всі вони вже при першому знайомстві означають себе. Це і секретарка Тіна, яка знає все про всіх і часом любить попліткувати з подругою – секретаркою іншої кафедри. З перших слів вона повідомляє дивовижну новину: “На Бризгалова конкурс оголосили”. (Далі ця інформація матиме своє продовження: колеги нагадають завкафедрою, що він вже не раз ухилявся від законного проходження конкурсу).

Далі з’ясовується, що Тіна – добра і щира людина. Вона не раз “прикриває” колег у випадку дрібних порушень дисципліни: розмов по телефону з кафедри (“телефон особистими дзвінками не займати”), запізнь

тощо. Але коли Бризгалов намагається зробити її своїм щоденним інформатором, Тіна гостро заперечує проти цього: “Ось уже не знала, що доносити на викладачів входить у мої обов’язки” [105, 36]. За що відразу ж одержує суворе покарання: “Ваша пам’ять мене не влаштовує, – говорить Бризгалов. – Вважайте, що ми не спрацювалися. Найкраще для вас – подати заяву за власним бажанням” [105, 178]. Як бачимо, розправа завідувача швидка й категорична: що там панькатися з якоюсь лаборанткою, яка посміла не рахуватись з його явними й завуальованими вказівками, його волею!

І навіть після такого суворого розпорядження ця, здавалося б, легковажна Тіна виявляє досить гідності, щоб спробувати боротись за себе (“ну нічого, я йому все скажу, нехай тільки з’явиться”), щиро вболівати за Солю Лаговську. А коли члени кафедри, шоковані повідомленням про те, що Остроумов опинився у витверезнику, обурюються і навіть його аспірантка боїться, що віднині “все перемінилося”, що доля її п’ятирічної наукової праці під загрозою, бо учитель її зрадив, Тіна твердо і переконано заявляє: “Остроумов завжди був прекрасною людиною. З ним трапилося нещастя, адже він хворий... Ні! Він для мене колишній! Він не може змінитися так одразу... тільки тому, що йому не пощастило, з ним трапилось таке... Так само, як не зміниться який-небудь тип тільки тому, що з ним нічого не трапляється” [130, 11]. В цих словах багато спостережливості, психологічної правди.

Валерія Врублевська, отже, подбала про те, щоб навіть незначна роль у п’есі не була службовою, прохідною. І дійсно, в невеликій ролі секретарки розкривається виразно індивідуалізований людський характер, симпатичний і життєвий. Такі виразні, з відтінком комізму характери дещо згодом ми побачили і в кінематографі: “Службовий роман” і “Гараж” Е.Рязанова тощо.

Що ж собою представляють центральні фігури кафедри? Ось пара – Заначалова і Марунін, мати і син; вона – старий досвідчений, шанований викладач, хоча й не має наукового ступеня; він – молодий доцент з

честолюбним наміром незабаром посісти місце завідувача кафедри. Заради власних планів Андрій Марунін готовий поступитися кар'єрою нареченої Солі Лаговської. Мати боляче сприймає моральне падіння, деградацію сина. Вона добре бачить роль Брызгалова у цьому процесі, з яким син діє спільно, якого підтримує:

**“Андрей (решившись).** Да, я хочу заведовать кафедрой. Что тут дурного? Или я не имею права? Или я хуже Брызгалова? Я не понимаю, что тут предосудительного! И почему я должен это скрывать?

**Значалова.** Я просто думаю, каким путем...

**Андрей.** Что – каким путем?

**Значалова.** Каким путем ты идешь к своей цели?

**Андрей.** А что, собственно, я совершил? В чем дело?

**Значалова.** Ты хочешь, чтобы я тебе сказала?

**Андрей.** Хочу.

**Значалова.** Хорошо, я скажу. Ты поддерживаешь бездарного человека. Без-дар-но-го. Тебе выгодно, чтобы Брызгалов остался завкафедрой еще на один срок. Потому что при Брызгалове ты можешь делать на кафедре все, что хочешь, и еще потому, что если Брызгалов останется, то через пять лет Остроумова уже наверняка не выдвинут, он будет слишком стар, и ты займешь место Брызгалова. А может быть, и раньше займешь. А сейчас и ты, и Брызгалов боитесь, что Брызгалова не изберут, а изберут Остроумова. И Брызгалову выгодно, чтобы Лаговская, аспирантка Остроумова, не защитилась. Вот почему ты уговариваешь Солю отказаться от защиты. Ради Брызгалова. А точнее, ради себя...

*Пауза.*

Если бы ты хоть поддерживал Брызгалова из принципа. Если бы ты заблуждался, но искренне верил, что для дела, для кафедры так лучше. Если бы ты был искренен. Но ведь ты отлично знаешь цену этому человеку. И

поддерживаешь его из выгоды. Из личной выгоды, Андрей. Тебе наплевать на невесту, на кафедру... Лишь бы ты... Лишь бы ты...

В цій суперечці й синові, проте, є що закинути матері:

**Андрей** (*тихо*). А почему же ты, такая принципиальная, такая честная, промолчала сегодня, когда Брызгалов откладывал защиту Соли, почему не выступила, не возразила?

**Значалова.** Кафедра еще не кончилась, Андрей.

**Андрей.** Да, кафедра не кончилась и ничем хорошим не кончится. Будет так, как хочет Брызгалов. Кто нас поддержит? Посчитай. Евграфова? Никогда. Панченко? Обязательно примет сторону Брызгалова. Гурин? Давно ему в рот смотрит. Ты тоже по интеллигентности промолчишь, да и скоро на пенсию. Это ты со мной такая храбрая. Вот что будет на кафедре”.

Андрій згадує минуле, згадує, як саме матір штовхнула його на хибний шлях – шлях вигоди, самообману.

Він любив дівчину, свою однокурсницю, хотів з нею разом поїхати працювати за направленням, але матері кохана сина видалася недостойною його. Матір ублагала Бризгалова взяти сина аспірантом на кафедру, і син не зміг відмовитися... Це й стало тим фатальним кроком, який штовхнув згодом Андрія на шлях крутійства, переступання моральних критеріїв, багатоступеневих і не надто “чистоплотних” кар’єристських планів (Марунін заради їх здійснення готовий поступитися, як уже говорилося, науковими і професійними інтересами своєї нареченої). Андрій Марунін виявився гідним вихованцем Бризгалова, даремно він мріє посісти його місце.

Майбутнє Андрія добре бачать і прогнозують мати і наречена, між ними відбувається відвертий діалог. Соля констатує: “Він котиться. Я це почуваю. Бачу. І нічим не можу допомогти. Він непробивний, як стіна. Скільки раз я просила, умовляла його облишити ці стосунки з Бризгаловим...”.

І мати дає дівчині сувору пораду: “Тобі треба або примиритися... Або піти. Він ніколи не стане таким, яким ти хочеш його бачити. Ніколи. Це

страшно – так говорити про сина. Але це правда. Ти будеш мучитися, навчишся прощати, почнеш пристосовуватися, а щастя все одно не буде” [130].

Отже, давня провина матері перед сином дала свої гіркі наслідки. Як писав талановитий поет сучасності Іван Драч, формулюючи незмінний моральний закон людини, “так ніщо не минається, за все воно платиться”. І хоча й мати, і син усвідомлюють свої давні помилки і прояви слабкості, повороту назад немає. В ситуації “батьків і дітей”, яка тут хоч і не є гостро конфліктною, але не менш від цього руйнівною, розкривається один з основних моральних аспектів п’єси, що говорить про значення виховання у молоді гідності й чесності, справжньої доброти й гуманізму, і не шляхом патетичних тирад чи нудних повчань, а на власному прикладі. Кожним своїм конкретним вчинком. Всім своїм життям. Досить одного неетичного вчинку, силової (чи вольової) дії, яка утискує і руйнує молоду душу – і яким бодем, а то й повним розривом можуть обернутися стосунки батьків і дітей!

У дисертації молодій героїні п’єси Солі Лаговської центральними є також питання морального виховання молоді, нею пропонується власна методика виховної роботи. Все це схвильовано ілюструється і формулюється героїнею у монологі під час конфліктного засідання кафедри (розповідь про дитячу жорстокість у ставленні до тварин, батьків). У дівчини досить сміливості і здорового глузду, щоб порівняти моральні імперативи батька, старого робітника, майстра, з твердженнями свого жениха Маруніна – не на користь останнього. Саме вона поряд з Юлією Барвінською стає в опозицію до Бризгалова та “іже з ним”. “Ці персонажі, – пише Ю.Борев, – в своїй поведінці хоча й дещо прямолінійні, проте твердо несуть високу етичну ідею протистояння злу” [20, 34].

І, нарешті, ще один рівень моральної проблематики драми розкривається через образи членів кафедри: Леоніда Гуріна, Ольги Панченко, Ганни Євграфової, згаданої вже Юлії Барвінської, аспірантів Набокова та Білкун.







підтримці завідувача всю свою майбутню кар'єру: захист дисертації, місце викладача кафедри... Вона діє “в тон” Бризгалову: намагається всіх задобрити і використати. У неї іде в хід система подарунків – від фінської кухні обожнюваному завідувачеві до помади секретарці Тіні. Але Барвінська знаходить у собі сили відмовитися від бажаної речі й відверто висловитися щодо якості її наукової роботи (точніше, відсутності її як такої), її поведінки в цілому. Цілком спонтанно, несподівано розгортається комічна історія того як Віра Білкун просила тему для наукової роботи у різних викладачів на різних курсах, просила кожного з них бути її науковим керівником, говорила про те, що якщо курсова робота її даним викладачем буде оцінена низько, то й мрія про аспірантуру не здійсниться... Барвінська тоді досить низько оцінила дипломну роботу Білкун і чесно порадила не вступати до аспірантури. Але незабаром Білкун там усе ж опинилася (“Не пройшло й півроку, як ви опинились в аспірантурі! Досі не можу зрозуміти, чому Віктор Миколайович раптом став горою за вас”, – зауважує Барвінська). І резюмує: “Ви займаєте чуже місце, Віро. Довго й спритно його займаєте. Ви людина досить посередніх здібностей. А такі люди в науці непотрібні”. “Навіть шкідливі, – додає Панченко. – Навіть шкідливі, тому що там, де нема моральних критеріїв – там нема науки. Але ви дивовижно вмієте пристосовуватись. І виставляти себе жертвою... Бути жертвою вигідно. А може бути, все значно простіше? Може, справа у вашій недостатній обдарованості, в тому, що ви не на своєму місці? І від цього вам так незручно на ньому” [ 133, 14 ].

Барвінська зможе сказати правду й у вічі Бризгалову – з приводу самоусунення його від переобрання (а відтак і давати колегам звіт про свою роботу, вислуховувати критичні зауваження), і з приводу рекомендації упоряднику замінити прізвище Остроумова у списку авторів колективної монографії... на своє власне. Це вона добивається, щоб розглядали роботу Лаговської, а не Білкун позачергово. Одне слово, вона настільки сильна

особистість, що автор драми “Кафедра” В.Врублевська, звичайно ж, не могла не зробити її парторгом кафедри. Це зрозуміло й не викликає якогось особливого обурення чи коментарів (тоді це було нормою, сьогодні – ми розуміємо, чому так мало бути). Так, звичайно, п’еса має виразну публіцистичну спрямованість, яка реалізується і в означуваній дисертації Лаговської, і у виступах Барвінської, і в численних інших акцентах п’еси.

Особливої публіцистичної напруги, навіть пристрасті набувають прикінцеві акорди твору. В ході гострого конфлікту поступово відбувається процес пробудження членів кафедри від моральної глухоти, пасивності, відстороненості від усього, що “не – Я” до активної позиції боротьби зі злом.

Бризгалов використовує все: спогади (“Як я вам допомагав. Я був опонентом вашої кандидатської...”), пересмикування й перебріхування фактів, лицемірна, добре розіграна образа (“Коли ви доживете до мого віку, ви, може, зрозумієте, як це страшно – розчаровуватися у своїх учнях”), але врешті-решт настає фінал: він залишається на кафедрі в самотині з капсулою валідолу в руці. *Finita la comedia?* Ні. Драматург завершує п’есу напрочуд вдалим епілогом. Коли сцена знову освітлюється, ми знову бачимо кафедру з портретами тих діячів науки й мистецтва на стінах, але склад її інший. “На місці Гуріна сидить інший немолодий чоловік, на місці Солі – інша, але теж молода жінка. Окремо прилаштувалась лаборантка, але це вже не Тіна... З колишнього складу кафедри – одна Білкун. В новому костюмі, свіжій сорочці з яскравим галстуком, елегантний і моложавий, стримано посміхаючись, входить Бризгалов.

**“Брызгалов** (*доброжелательно улыбаясь*). Здравствуйте, товарищи! Ну-с, давайте знакомиться. С сегодняшнего дня я заведующий кафедрой вашего, то есть теперь уже нашего – никак еще не могу привыкнуть – института.

Я думаю, мы сработаемся. Кое-что я уже о вас знаю, мельком познакомился с вашими личными делами.

О себе могу сказать откровенно: мой главный недостаток – я человек добрый”.

Так, бризгалови невмирущі, й авторка це показала точно й переконливо. Але є ще один момент, який ми сьогодні бачимо ясніше й виразніше, ніж тоді, коли створювалася п'єса чи коли писалися рецензії, критичні розвідки про неї.

Драматург, малюючи безперечно вдалий образ Бризгалова, і критики, які оцінювали його, підкреслювали, що це виняток, відхід від норми нашого життя, неприємне, але поодиноке явище. Щоправда, В.Врублевська своїм блискучим фіналом похитнула цю установку на винятковість, але критика початку 80-х особливо наполягала на цьому моменті, оцінюючи спектакль.

Це був виняток з когорти прекрасних радянських людей, з величної (і міфологічної) співдружності – великий радянський народ. На цьому наголошує вже цитований нами Ю.Борєв. Свою глибоку рецензію на спектакль він починає такими міркуваннями й аналогіями: “Навіть коли Мікеланджело, розписуючи Сікстинську капелу, вирішував глобальні концептуальні завдання, йому були не чужі і завдання боротьби з конкретними носіями зла. В образі вартового біля входу до пекла... художник зобразив свого ворога – папського церемоніймейстера, злу й аморальну людину Біяджо де Газена. Удар був так точно розрахований, що, коли високий сановник поскаржився папі, останній був змушений сказати, що над людиною, котра потрапила в пекло, папа не владний. Я згадав творчість великого художника зовсім не для того, щоб зробити комплімент спектаклю, а для того, щоб підкреслити: ніхто не власний над людиною, котра потрапила в комедію...” [20, 32].

Ну що ж, дійсно, аморальна і зла людина, яка може з'явитися і діяти в будь-якому суспільстві і в будь-який час, заслуговує на те, щоб бути викритою й висміяною на сцені. Але що стосується п'єси В.Врублевської та спектаклю за нею, то тут справа стоїть дещо по-іншому. Тут цей об'єкт

викриття, ця людина виступає разом із своїми “методами дій” як типове, поширене породження суспільних відносин, як невеликий, але точний зліпок з них. Пригадаймо, що в своїх вчинках, в своїй “керівній” діяльності Бризгалов раз у раз співвідноситься, радиться з таким собі закулісним Миколою Івановичем, своїм духовним наставником – замісником начальника главку міністерства. Саме від його імені він придушує всякий супротив, найменшу опозицію багатозначними словами: “Визріває така думка...”. Як схожий цей Микола Іванович на Винниченкового Колечку Белугіна з антитоталітарного роману “Слово за тобою, Сталіне!”. Стереотипи тоталітарної системи, створені нею суспільні порядки тривалий час ставили “рядову” людину в такі умови, коли вона не могла скористатися навіть тими демократичними законами, які існували, і була цілком безправною. Ці явища, як і деформацію людської моралі, талановито показувала в 60-80-і роки російська драматургія (“Наш Декамерон” Е.Радзинського, “З коханими не розлучайтесь” О.Володіна, “В день весілля” В. Розова та ін.). Дослідник Ю.Корзов пише: “У п’єсі “Наш Декамерон” влада тоталітаризму виявлена в гострому за своїм життєвим звучанням факті – злочині, що зруйнував людське життя. Але російські драматурги недавніх минулих літ зуміли підмітити й те, що іноді прояви цієї влади можуть бути зовсім, так би мовити, неголосними, малопомітними для звичайної свідомості, але від цього не стає легше, тому що й малопомітні зовні прояви можуть свідчити про багато що” [103, 30]. І конкретизує цю думку, розглядаючи вищезгадану п’єсу В.Розова: “розгубленість однієї з героїнь п’єси в дріб’язковій ситуації наводить на думку, до чого може бути доведена недурна, добра людина, якщо все її життя проходить в умовах безкінечної, тотальної регламентації, якщо сам режим, сама атмосфера в країні відучують громадян від самостійності, від самостійних персональних вчинків, привчають до думки про відповідальність за кожен несанкціонований “зверху” крок. Добитися виникнення у людей страху за будь-яку дрібницю не так вже й тяжко в

країні, де величезні маси населення були репресовані, знищені взагалі ні за що!” [103, 31].

В п'єсі В.Врублевської “Кафедра” ми й бачимо атмосферу страху, в якій вирости, сформувались і живуть люди. Саме цим і зумовлене їхнє “колективне” мовчання. Та показано й початок нового етапу – коли мовчання вже може бути подолане, коли люди заговорили. Перестала ховатися в сім'ю вічно зайнята Євграфова, в свій зболений душевний світ – Гурін, в проблеми поточної роботи – Панченко і Заначалова. Стикаються позиції, викрешується іскра правди. Кафедра відвернулася від крутійств і лицемірства Бризгалова.

Все це розгортається стримано, без надриву, без патетики, без мелодраматичних ефектів. Як у житті. В жанрі добротної психологічної драми. Мабуть, саме цими рисами і зумовлено було успіх драми на межі 70-х – 80-х років ХХ століття.

## **1.2. Народна інтелігентність як джерело духовного відродження в п'єсі “Дикий Ангел” О.Коломійця**

До помітних явищ культурно-літературного життя 70-х, виразно позначених ідейним впливом шістдесятництва з його високими гуманістичними моральними критеріями, з його нетерпимістю до лицемірства й фальші, кардинальної розбіжності між гучним словом і ділом, стала п'єса О.Коломійця “Дикий Ангел” (1978), яку автор у підзаголовку скромно назвав “повістю про сім'ю”. Вистава її у Київському драматичному театрі ім. І.Франка відзначена була Державною премією (1980) – як твір суспільно вагомий, гостроактуальний, покликаний розкривати моральні принципи суспільства і відстоювати те високе й чисте, що ще збереглося після всіх деформацій. П'єса здивувала і глядача, і критику – адже про сім'ю, її уклад, побутові стосунки батьків і дітей, етику цих стосунків, про сімейний

бюджет і т. п. проблеми вже давно не говорилося й не писалося, ці теми були забуті й презирливо відкинуті, знаходились на маргінесі літературного процесу. “За формою, за драматургічною стилістикою, за ідейною наснаженістю, – зазначала критик Д.Вакуленко, – вона (п’єса “Дикий Ангел” – Г.Д.) нібито зовсім випадає із звичного русла проблем і образів письменника” [25, 664]. В центрі твору його драматичних і етичних колізій батько великої родини, потомствений робітник, а нині пенсіонер – Платон Микитович Ангел.

Його стосунки з чотирма дорослими дітьми, трьома синами і дочкою, з дружиною, оточуючими людьми (коханою сина Федора, сусідом, маляром, ін.) – це ніби окремі короткі сюжетні лінії – не завжди конфліктні, але характерні, які допомагають нам збагнути натуру, характер центрального героя, його моральні засади, його парадоксальність – людини “дикої” і “Ангела” разом. “Той, хто дивитиметься або читатиме цей твір, – писав після появи п’єси критик Й.Кисельов, – можливо, не одразу збагне соціальну й психологічну сутність героя. Особливо коли візьме на віру все те, що говорять про нього інші дійові особи, зокрема рідні та друзі... Гадаємо, автор навмисно з полемічною метою зробив головного героя своєї п’єси таким одіозним, непривабливим, майже зухвалим. Він прагнув наочніше, переконливіше втілити свій творчий задум, гнівно сказати людям про те, що його турбує і непокоїть, загострити увагу глядача на потребі активнішої боротьби зі згубними споживацькими настроями. І те, що ці питання поєднуються з рядом інших у п’єсі (викриття аморальності “временщиків”..., турбота про молоде покоління тощо) лише урізноманітнюють і поглиблюють зміст п’єси, роблячи її багатоплановішою, гострішою, актуальнішою. Це важливо, адже в нашій драматургії не багато знайдеться творів, які збуджували б думку, гаряче полемізували б з неприйнятними для нас поглядами. А Платон Ангел – так, дикий, зовнішньо непривабливий – обстоює важливі суспільні цінності.

Образ Ангела на відміну від деяких драматургічних образів наших сучасників не примітивно сконструйований, а життєво колоритний, зримий, правдивий у своїх суперечностях. Автор зумів показати яскраву людську особистість” [87, 139].

Сьогоднішнє літературознавство теж відзначає, і то з досить значної відстані значущість створеного О.Коломійцем образу. Образ Платона Ангела віднесено до тих художніх типів, яким притаманна “народна інтелігентність як прикмета внутрішнього аристократизму” [96, 386].

І дійсно, драматург звернувся до глибинних основ людського життя: почуття гідності й честі (не так давно обов’язково додавалось – “робітничої гідності”) як окремої людини, так і честі родини, роду – давніх духовних мірил вартості, узвичаєних, зокрема, на Україні; утвердження людини в праці; в шанобливих сімейних стосунках тощо. Отже, О.Коломієць не вишукував якихось новостворених цінностей у тому прославленому офіційною пропагандою конгломераті, який іменували “нова суспільна єдність – радянський народ”, а вчасно повернувся до традиційних, давніх, вже ніби й призабутих українцями своїх духовних скрижалей: чесне життя і чесна праця – запорука поваги до тебе і твого роду, праця суспільно корисна, на благо людини і Вітчизни.

У композиційній будові п’єси парадоксально зіткнулися “те, що здається”, і “те, що є насправді”, зовнішнє, поверхове – і внутрішнє, сховане, суттєве. Як це відбувається? Розповідається про велику робітничу сім’ю, що живе в добротному аж ніяк не пролетарському будинку. Ця садиба декому здається навіть неприступною фортецею. Під час грози “громи і блискавиці боялися сюди вдарити”, як відзначає Ліда, невістка. А Таня – найменша дочка, з прихованою посмішкою додає: “Якщо тато були вдома, звичайно, побоялися”.

І разом з тим це звичайна садиба. Будинок добротний, але збудований своїми руками. Все тут здається надійним, впорядкованим, видно, що



правила, яких дотримуються в родині, стали звичними для кожного. Ліді подобається стиль життя Ангелів, де панує “спокій і якесь особливе відчуття безпеки”.

Починається п'єса сценою сімейного обіду в Ангелів, який улітку традиційно влаштовується на подвір'ї перед ганком. І ось тут вперше перед глядачем (читачем) з'являється батько, Платон Ангел. Він виходить з майстерні суворий, мовчки миє руки. На перший погляд може здатися, – і так його інколи напівжартома, напівсерйозно іменують близькі люди (в тому числі члени родини), що це справжній домашній “тиран”, “деспот”. Мати оголошує, що час обідати, і Таня любовно й трохи іронічно (їй, як єдиній дочці, це дозволяється) кличе до столу “пана президента”, тобто батька. І хоч наймолодший син Павлик занепокоєний і схвильований, проте свого обов'язку не забув – виніс велике саморобне крісло для батька. Вся сім'я зібралася, і Ліда, що заїхала після відпочинку погостювати, дістає пляшку вина. “Не обід – бенкет, – кидає середульший син Федір, а Таня додає: “А перед бенкетом – експропріація або, просто кажучи, грабунок серед білого дня”. Усім зрозуміло, на що натякає Таня, проте глава сім'ї поки що мовчить. Він тільки здивувався, що на столі стоїть вино, і спокійно, наче між іншим, але безапеляційно промовив: “вино не для обіду”. А потім справді почалась “експропріація” зарплати членів сім'ї. Тепер уже Платон Микитович не мовчить. Він соромить Федора за малий заробіток. А коли Таня “здає” свій місячний заробіток, батько уточнює суму, виявляючи незадоволення тим, що дочка хоче справити модну сукню (“На моду грошей немає...”).

То що ж, Ангел і дійсно “куркуляка”, “за копійкою не те, що нахилиться, а й ляже,” – як дорікає йому сусід Крячко? Та й сам Платон Микитович відверто зізнається, що не байдужий до грошей. Правда, їх він не любить, а поважає. Бо гроші для нього – еквівалент чесної тяжкої людської праці. Говорячи про те, що Платон суворий, автор поряд із словом “суворий” використав ще одне слово – “втомлений”. Це також про щось говорить.

Увесь свій вік він працює, не покладаючи рук, навіть на пенсії підробляє як може. “Робиш, заробляєш, приробляєш, надурочні, преміальні. На пенсії, а влаштувався ще в хлібний магазин приймальником...”, – ганьбить сусіда Крячко. Що це – жадібність?

Та при ближчому знайомстві з Платоном, з його житейською філософією, якою він так жорстко керується й у вихованні дітей, зовсім неоднозначно можна розцінювати його поведінку, його життєву позицію. Такий собі сімейний “монарх” обертається до нас іншим боком. Платон Ангел – просто людина з високою вимогливістю не тільки до себе, а й до своїх дітей, до інших людей.

О.Коломієць крок за кроком доводить, що не про самозбагачення, а про те, щоб був порядок, щоб міцнішою, багатшою була сім’я, а, отже, й держава, клопочеться герой п’єси. У сповідуванні суворої економії є глибока логіка, тому донька Таня й називає батька “паном президентом”.

Тоді по-справжньому сильним буде народ, коли кожному загальне стане дорогим, як своє, коли про інтереси і свої, і держави кожен дбатиме, як хазяїн. Автор порушує одну з найболючіших проблем: виховання свідомих, дбайливих і далекоглядних у господарських питаннях громадян – насамперед підростаючого покоління – у праці і через працю.

Отже, не будемо робити поспішних висновків, а прислухаємося до слів героя і глибше проаналізуємо його поведінку та вчинки. Ангел добре знає, що гроші – мірило достатку, а заробляються вони працею. Хизуватися тепер бідністю, злигоднями, на його думку, соромно: “І жити треба не абияк, а добре, багато, – вкорінятися в життя, щоб усе було, і все про запас було. І це не гріх. Заробила моя сім’я на “Запорожця”, а державі два “Запорожці” ми заробили; телевізор – їй два телевізори. Більше ми робимо – краще державі. Більше труда – міцніша держава”. Кожна людина повинна вболівати за народне добро. “...Все берегти треба! Скупими бути! Інакше і немислимо!”

Свою життєву позицію формулює коротко – “добре жити – мати здоров’я і гроші”. Способів добування грошей, на гадку Ангела, є лише два: “Або заробити, або вкрати. Третьої путі немає”.

Звичайно, він розуміє, що чинить інколи жорстоко, в душі переживає, але не поступається своїми принципами. “Поступись перед дітьми раз – вдруге, вони тебе і запитувать не будуть”.

Найбільш жорстоко, на думку деяких членів своєї родини (дочки, невістки), Платон Микитович чинить в історії з молодшим сином Павликом. Син приводить у дім молоду дружину, з якою одружився, не повідомивши батьків, не порадившись з ними. І батько відправляє молодих з дому без копійки. Відмовляє у допомозі: нехай син сам дає собі раду, якщо не запитав думки батьків і рідних, на утримання яких збирається жити. “Та він справжній деспот”, – обурюється Таня. Заспокійливу репліку Ліди, ніби “з милим рай і в курені”, Ангел різко заперечує: “В курені живуть злидні, а злидні перегризають горло коханню, хоч би яке воно було!”.

Він прекрасно розуміє, до чого ведуть ранні необдумані шлюби. Досить часто молоді люди квапляться одружитися, не зважаючи на те, що свого місця в суспільстві вони не знайшли і перебувають на утриманні батьків. Здебільшого така сім’я, не витримавши перших випробувань, пов’язаних з матеріальним забезпеченням, розпадається.

Платон Микитович у своїх порадах синові категоричний і принциповий: “Закінчи інститут, попрацюєш, щоб у гаманці завелось, а тоді й женися”.

Для батька цей вчинок теж болісний. Не раз дивитиметься згодом батько на Павликову куртку, яку син в поспіху забув покласти в чемодан, і серце його стискатиметься від болю. А крім того, батько знає, що його Павлик вистоїть, переборє труднощі – це ж його син. Та навіть коли так і сталося, коли Павлик, приїхавши із заробітків, подарував батькові кожух, Платон Микитович не міняє своїх позицій. Він дякує, але зразу ж зауважує: “Павлику, тим не відбудеш. Ото ви заробили з Олечкою близько двох тисяч,

тож треба сюди (стука пальцем по блокноту)”. Таня, не витримавши, кидає: “Тату, це вже недозволений прийом!”. Мати теж благає не відбирати у молодих зароблене: “Лише в пір’ячко вбираються”. Та Платон не поступається, вдаючи, ніби не чує цих реплік.

В кінці драми ми бачимо, що шляхи батька і сина не розійшлися: в життєвих принципах вони спільні.

Людина виховується в праці – такий непорушний сімейний закон Ангела. Очевидно, тому серед його дітей немає ледарів. Усі вони пройшли виховання трудом. “В отій майстерні з трьох років” – каже мати. Діти не бояться праці, їх не лякають майбутні життєві труднощі. Ангел осуджує сучасне виховання, бо діти мало працюють і багато відпочивають. До дітей, вважає він, треба ставитися суворіше, вимогливіше. Крячкового сина, який після закінчення школи два роки ніде не працює і пиячить, Ангел називає “злодієм” і обґрунтовує це так: “Не працює, а їсть – значить злодій. Не заробив, а тринькає – злодій”. Відповідаючи Крячкові-батькові на запитання, як же треба було вчити сина, щоб він став хорошою людиною, Платон Микитович переконливо твердить: “Трудом! Здорову руку прив’яжи, щоб вона не рухалася місяців зо два, а потім відв’яжи, склянки води до рота не донесеш нею. А коли твій син не два місяці, а двадцять років нічого не робить, то ясно – калікою став... Їсти, пити хоче, а робити ні. Каліка з калік”.

У другій сюжетній лінії – з сином Федором, Ангел виступає не тільки “деспотом”, а навіть тонкою, делікатною людиною. Дізнавшись про зв’язок Федора із заміжньою жінкою-лікарем Клавою, він не робить поспішних висновків, а проводить своє “розслідування”. Запросивши чоловіка Клави, маляра, нібито на “халтурний” заробіток, переконується, що це zdegradований пияк. А коли переконується, що син любить Клаву і має серйозні наміри, зауважує: “Любов не водять по закапелках, не приховують! Любов не крадуть, Федоре... У всьому, у малому і великому, єдиний порадник – правда! Чуєш – правда!”. Платон Микитович допомагає Федору і

Клаві визначитись у їхніх почуттях та намірах, і Клава, покинувши чоловіка-п'яницю, переходить жити до Ангелів.

Найскладніші і водночас найтепліші стосунки у батька зі старшим сином Петром, урядовцем високого рангу (службова дача, машина). Батько гостює у сина і тішиться його успіхами, добробутом – але не без засторог: “Держись, Петре, такої роботи! Держись!” – говорить він. І наївно додає: “Зайву годину–дві на роботі побудеш – не злиняєш... Ото держава дає тобі так багато, може, й зайве. (Пауза). То ти вже дивись не підведи. В добрі і шані син, а батько вдвічі щасливий” [93, 42-43]. Та коли Ангел випадково дізнається, що син підписав акт державної комісії, згідно з яким буде споруджено будинок, де люди не зможуть нормально, комфортно жити (“двісті квартир, двісті сімей”) – батько наполягає:

**“Платон.** Поки не пізно, напиши, синку, куди слід... Напиши: помилився. Зізнайся, що помилився. Хай будують не там... Сядь і напиши.

**Ліда.** Так просто: сядь і напиши.

**Петро** (*здивовано*). Що написати?

**Платон.** Що жити там людям не можна. І доведи.

**Петро.** У вас відсутня логіка. У будівництво вкладено вже десятки тисяч карбованців. Закликаєте скупими бути, а тут – тисячі на вітер. Хто дозволить?

**Платон.** А витратити мільйон на будинок, в якому жити каторжно, мільйон – ще більше марнотратство... і зневага до людей... Тож, поки не пізно, пиши...”.

І син скоряється простій і людяній батьковій правді, хоч це й малоімовірно. Драматург явно тут бажане представив як дійсне – очевидно, для того, щоб показати тріумф батькової правди, такої простої і звичайної, як заповіді Христа – і якій так важко слідувати в житті. В кінці п'єси батько помирає – але правда його тут, в його дітях, які зібралися знову за батьковим столом, в духовній близькості їх до найріднішої людини – Батька.

Створюючи образ так званої “нової людини” радянської соціальної міфології, “коліщатка” й “гвинтика” тоталітарної держави, такі російські письменники як О.Зінов’єв у романі “Зяючі висоти” (написано на еміграції), Є.Замятін у романі “Ми”, С.Довлатов, у повісті “Зона”, говорять про “гомосоветікус” як продукт утиску й знеособлення, явище наскрізь аморальне, спотворене, деформоване. Пародіюючи і часом доводячи до абсурду зображення, шаржуючи, використовуючи засоби карнавального осміяння, автори названих творів переборювали зло.

Український драматург О.Коломієць пішов іншим шляхом: віднаходячи джерела людяності й духовності, звертаючись до традицій – трудових, сімейних, етичних, знаходячи “в серці те, що не вмирає” – закони любові, честі, добра – він показував шляхи їх відродження й повернення.

### **1.3. Комплекс етичних проблем у драмі “Обочина” М.Зарудного**

Вслід за вдалою, талановито зробленою “повістю про сім’ю” О.Коломійця М.Зарудний пише драму “Обочина” (початок 80-х), де теж об’єктом дослідження є проблеми сім’ї – молодого подружжя Косогонових, Андрія і Ольги. В першому прочитанні п’єсу навіть надміру інтимізували, в основу драматичного конфлікту її ставлячи любов і зраду (“Чоловік і дружина щасливі, люблять одне одного. Та раптом трапилася з ними біда, і один з них не витримує морального випробування, зраджує любов... Таку ситуацію досліджує драматург Микола Зарудний в драмі “Обочина” – писалося в анотації до твору драматурга у виданні 1984 року).

Проте сьогодні добре видно, що проблематика твору значно глибша, вона зачіпає не тільки почуття двох людей, але й має виразні виходи в суспільну сферу, яка зумовила й етику поведінки, й індивідуальну мораль цих людей. “Моральний стрижень” і “моральна обочина” визначаються перш за все світоглядними позиціями персонажів, які, по суті, коригують кожен

вчинок людини – і як громадянина, і як особистості в сфері приватних, інтимних стосунків. Ось на цих світоглядних позиціях і зосереджує увагу автор, виявляючи їх і в малому, і у великому, і в любові до справи, і в повазі до друга,” [52, 105 ] – зазначалося в критиці.

Але основна, мабуть, заслуга драматурга М.Зарудного в тому, що він своєю нескладною історією зумів прорубати добрі вікна у світ відносин суспільних, суспільної моралі й етики, які формували і мораль індивідуальну, і вади, і деформації цих відносин. Можливо, це сталося не через свідому націленість письменника на викриття вад системи, а завдяки силі таланту, здорового народного погляду на речі, художньої інтуїції.

Як розгортається дія п'єси? Природна ситуація другої половини ХХ ст.: двоє освічених, інтелігентних молодих людей мають їхати у тривале відрядження за кордон: він, представник модної професії – кібернетики, кандидат наук, для наукової роботи; вона (так вдало) перекладач – працювати з ним і для нього. Перед від'їздом Андрій вирішив, розпрощавшись зі своїми коренями – рідним селом, матір'ю, друзями дитинства, поїхати попрощатись навіть із тим старим вітряком біля села, де вони в юності викарбували свої імена – цей наївний символ єдності в коханні... І трапилось непередбачене: Ольга, жартуючи випивши шампанського, сіла за кермо – і збила на темній обочині двох сільських жінок, одна з яких загинула. Ця трагічна несподіванка стала тим фатумом, що порушив спокійний і щасливий плин життя подружжя, роз'єднав їх, зруйнував і знищив їхні плани...

Жінка в цій екстремальній ситуації виявляє себе маленьким і підленьким егоїстом. Вона хоче втекти з місця злочину, навіть не спробувавши надати допомогу своїм жертвам: “Андрію, тікаймо! Тікаймо! Я, я вбила... Я не хотіла!.. Вони самі вийшли на обочину... Тікаймо!” “Я не можу! Я боюсь!” [74, 64].

Ольга більше вдає страх і зображує істерію: ця холодна, цинічна й обачна натура злякалася не чужої смерті, а своєї відповідальності, вона думає тільки про свою втечу, порятунок, своє виправдання. Та Андрій, повіривши цьому, нібито імпульсивному страхові, співчуваючи і жаліючи дружину, готовий взяти провину на себе і радить Ользі йти геть з місця подій. І Ольга з радістю погоджується на цей варіант порятунку (подібну ситуацію використав і режисер Е.Рязанов у фільмі “Вокзал для двох”). Отже, героїня все – навіть любов чоловіка – використовує собі на користь. Вона зробила її розмінною монетою у власній корисливій грі.

Ще до фатальної події, дещо раніше автор у буденному діалозі героїні з чоловіком розкрив цю дрібну обивательську душу, заздрісну до чужого успіху, своєкорисливу, марнославну.

Чоловік Ольги, Андрій Косогонов, плануючи поїздку додому, до матері, згадує і друга дитинства Сергія Верхового, Героя праці, районного керівника. Ось уривок з діалогу між подружжям (дія перша):

**“Андрій.** Хоч два дні треба побути вдома, в райком до Серьожки Верхового заїхати, поздоровити з Зіркою...

**Ольга.** Пощастило йому. На вигляд такий собі, а...

**Андрій.** Який?

**Ольга.** Сірий. (Вловила погляд Андрія). Сіренький...

**Андрій.** На таких “сіреньких”, на їхньому хлібі держава тримається.

**Ольга.** В сорочці народився...

**Андрій.** У куфайці... Усе пройшов – від тракториста до секретаря... Важкий у нього хліб...

**Ольга.** А твій хліб легкий? Дні і ночі просиджуєш у лабораторії, вічно обплутаний тими дротами...

**Андрій** (*посміхнувся*). А пуття нема, так?..”.

Таким, як Ольга, завжди за успіхом, професійним утвердженням людини, її громадським визнанням бачиться якийсь хитрий хід, розрахунок,



виверт, спритне використання іншої людини чи ситуації – тільки не чесний труд, не талант, не фахова майстерність. Чому? Чи тільки тому, що Ольга сама послуговується скрізь і завжди тими вивертами, “ловить момент”? Ні. Ольга знає, як воно робиться в довколишньому світі: запорукою успіху є блат, знайомства, родинні зв’язки (сьогодні еквівалентом цим важелям став один-єдиний – гроші). Тож героїня і міряє всіх своєю міркою.

Ця банальна ситуація і досить-таки банальна героїня якнайкраще представляють те “передове” суспільство, в якому тільки вони й могли виникнути й сформуватися.

Ольга аж ніяк не жінка ніцшеанського типу, сильна й самовпевнена, рішуча, наділена гострим розумом, типу героїнь винниченкових драматичних творів, що пристрасно шукають повноти життя, повноти щастя і ладні йти до них навіть кривими стежками, порушуючи моральні закони, писані і неписані. Це змиршавіла й убога їх копія. Щастя для неї – дрібна вигода, облаштованість; сенс життя – піднятися хоч трохи вгору до сильних світу сього, втертися в їх довіру, досягти тих “обітованих” місць, де живуть владні й благополучні... Образ Ольги і таких, як вона, дуже добре ілюстрували картину суспільних прагнень.

Подальші події у п’есі ще виразніше розкривають цей характер. Ольга шукає знайомства, зв’язки, за допомогою яких можна полегшити вирок “злочинцеві” Андрію, шукає, як виправдатись самій – адже вона переклала провину за власний нищий вчинок, – по суті, злочин, – на іншого, на “коханого чоловіка”, а тепер ладна покинути його в трагічній ситуації, щоб не втратити такої жаданої, такої омріяної поїздки за кордон. Врешті право “поїздки за кордон” набирало символічного значення – стаючи виразною ознакою відповідного (високого) суспільного статусу, довіри до людини, перспектив тощо.

Позиція Ольги скрізь і в усьому чітка. Зневажливе ставлення до людей праці в поєднанні з неприхованою заздрістю до почестей і нагород, якими, на

її небезпідставне переконання, нагороджують не за труд і мужність, розум і добросовісність, а тому тільки, що “пощастить”, мали б занепокоїти Андрія. Але він на них майже не реагує. Коли ж Ольга іронізує з приводу його власної “безперспективності”, Андрій взагалі відбувається жартами. Бацили споживацької, пристосовницької психології та егоїзму, що їх носила в своїй душі Ольга, не натикаючись на протидію з боку найближчої людини, набирали щодалі більшої сили. Попередній життєвий досвід, в тому числі й роки, прожиті разом з Андрієм, не навчили Ольгу розрізняти цінності істинні й ілюзорні, не відкрили перед нею красу і силу самовідданої любові і справжньої вірності. Люди для неї – то шаблі на її поступальному шляху вгору, до омріяних престижних посад і матеріальних благ, мізерні, дрібні створіння, від яких в разі чого можна легко відкрутитися. Збрехати, обкрутити, витлумачити чийсь слова на власну користь, вийти сухим із води – для Ольги так само природно, як їсти і спати. “Просто дивно, як ця жінка може тонко спрямовувати чийсь слова у вигідне їй річище”, – слушно зазначала критик Зінаїда Голубєва [42, 155].

Але це далеко не все, що сказав нам, і на що натякнув драматург. Корені цього явища значно глибші. Так, Ольга нещира, корисливо-лицемірна, – і, головне, переконана, що всі довкола такі ж, тільки є серед них більше чи менше спритні в досягненні мети. І в своїй наскрізній аморальності вона якнайкраще репрезентує аморальне суспільство, де одні принципи існують для себе, інші – демонструються назовні, напоказ. Можливо, Ольга тільки цинічніше, відвертіше демонструє цю “дволикість”: зразковість, “позитивність” зовнішню і внутрішню мізерність, підлість. Це типові прояви людської поведінки в “перевернутому”, лицемірному суспільстві. Недаремно вона дивується і при останній зустрічі з чоловіком вигукує: “Чому вона (Тетяна, сестра – Г. Д.) не вірить мені? Чому ніхто не вірить мені? (Плаче). Повірте ж хоч раз у житті! Чому ти нічого не скажеш мені? Ти любиш мене,

Андрію?”. Але важко повірити дволикості. І сама Ольга, не вірячи нікому, мабуть, перестала вірити й самій собі.

М.Зарудний багато зробив, щоб показати Ольгу як самотній, поодинокій прояв духовної спустошеності і моральної деградації. Бо ж довкола неї прекрасні люди. Це і її чоловік Андрій Косоногов, що взяв на себе злочин дружини і відбуває за неї покарання, і люди села, і, звичайно, представники партійного керівництва... Але надто часто почали з’являтися в драматургії такі антигерої. Очевидно, прийшов час поставити питання про моральну філософію особистості, про засади, виховані в ній мораллю суспільною, про загальнолюдський їх сенс. Треба було вивести на кону героя – реальну історичну людину – в усій динаміці її думок, вчинків і прагнень. І образом її, “мов магічною лампою”, кажучи словами І.Франка, освітити середовище, яке її сформувало.

А драматургія, хоча й повільно і несміливо, почала здійснювати це кардинальне завдання. Широкою була амплітуда театральних прочитань п’єси “Обочина”, набувши свого другого життя. І це закономірно – адже “драма не живе поза сценою”, як відзначав ще Арістотель. П’єса, створена в традиційних рамках добротної психологічної драми, знаходила, як правило, адекватне сценічне розкриття. Тут реалізувався той принцип зв’язку, про який писав В.Немирович-Данченко, і полягав він у тому, що театр, втілюючи задум драматурга в особах режисера і акторів, “зображує картину життя, що вже пройшло через горнило драматичної творчості, подає її в чітко підібраних проявах, і глядач з великою легкістю отримує від цього життя ті враження, що їх переживав автор, а переживши їх, приходять і до тих же висновків” [113, 78-79].

Таким чином, якість спектаклю визначає все ж таки першооснова його – сам драматичний твір. Олексій Коломієць з цього приводу зазначав: “Я пишу п’єсу, не розраховуючи, буде чи не буде поставлена вона в театрі... Слово у письменника – основний будівельний матеріал. А в драмі... слово набуває

особливого звучання, бо за словом, фразою, реплікою дійової особи маємо бачити не тільки її думки, характер, вдачу, а й, коли хочете, її мрію, її минуле, сьогоднішнє, а, можливо, й майбутнє. За словом, фразою, мовленими на сцені, проглядається формування вчинків. І щоб знайти оте потрібне, єдине на місці слово, доводиться нерідко його відшукувати так само нелегко, як отой життєдайний женьшень у тайзі” [104, 4].

Тож насамперед і слід визначитися в смислових глибинах, закладених у слові, в тексті драми, в задумі автора. І, йдучи від нього, осмислювати й зроблене режисером.

#### **1.4. Психологізм інтелектуальної драми Ю.Щербака**

Поряд з О.Коломійцем, В.Врублевською, М.Зарудним, В.Минком, О.Левадою, молодшою генерацією драматургів складні людинознавчі проблеми ставить і талановитий драматург, і прозаїк Ю.Щербак, створюючи своєрідний жанр інтелектуальної психологічної драми.

Драматург переносить нас з теренів виробничих конфліктів (а відтак і зі сфер спрощено-виробничої п'єси) у світ науки, в атмосферу наукового пошуку, непростого й далеко не простолінійного, де й злети, і падіння людського духу набагато складніші, тонші, багатовимірні. Одна за одною з'являються з-під його пера гостросюжетні п'єси “Відкриття” (1975), “Розслідування” (1978) і “Наближення” (1983), героями яких є вчені, дослідники, люди інтелігентних професій, на психологічній основі життя і творчої діяльності яких розв'язується ряд морально-етичних проблем сучасності. І саме звернення до проблем психологічних і моральних становить основну цінність цих п'єс, продовжує їх сценічне життя, робить цікавими і сьогодні (на відміну від п'єси “виробничої”, де в основі конфлікту – вирішення певного виробничого питання).

У свій час І.Франко у “Примітці до статті Ю.Кміта Карпенко-Карий (Іван Тобілевич)” висловив думку, яка є основоположною для розуміння і оцінки творів драматургії. Він писав: “Основна помилка Ю.Кміта, як і многих наших критиків, лежить в тім, що вони підсувають белетристам – в данім разі Карпенкові-Карому – якісь соціально-економічні та публіцистичні цілі: хотів, мовляв, змалювати стан сільського життя, причини упадку добробуту, сімейного життя і т. ін. Се фундаментальне непорозуміння самої суті артистичної творчості. Артист ніколи не кладе собі такої мети, бо коли б так було справді, він написав би статистичну, чи економічну, чи історичну монографію, і мета була б осягнена. Артист коли кладе собі які завдання, то вони завсіди лежать в обсягу психічного і морального життя. Для виповнення тих завдань він користується відомими йому фактами з економічного чи соціального життя, теперішнього чи минулого; се його матеріал, се цегли та дилі, з яких він складає свою будову” [136, 7].

Завдання драматурга Ю.Щербака також лежать у сфері психічного й морального життя його сучасника. Конфлікти всіх згаданих п’єс драматурга – це конфлікти внутрішні, психологічні, зумовлені світоглядними позиціями персонажів (хоча в основі їх – обставини суспільного життя героїв), суспільною атмосферою в цілому. Що ж визначає новизну їх проблематики і поетики?

В основі конфлікту першої драми – “Відкриття” – лежить породжене хрущовською добою надумане протистояння науки прикладної, сьогохвилинної, яка має видимий всім практичний сенс – і науки фундаментальної, яка дасть певні конкретні результати у віддаленому майбутньому – або й не дасть зовсім.

У науково-дослідному Інституті вірусології працює кілька вчених, відомих і менш відомих молодих дослідників. У лабораторії, яку очолює професор Авілов, створено вакцину проти грипу – і це відкриття першорядної ваги, бо епідемія грипу поширюється швидко, і захоплює все

більшу кількість потерпілих. Наскільки важливе й актуальне це відкриття, говорить сам Авілов перед кінокамерою (в лабораторії ідуть зйомки):

**Авілов.** Ми вивчаємо грип. Хворобу, епідемії якої регулярно охоплюють земну кулю, вражаючи мільйони людей... Під час кожної епідемії грип збирає похмурий врожай, вбиваючи хворих, знесилених людей... Крім того, грип завдає величезних економічних збитків господарству... Ось чому проблема грипу – глобальна проблема... Наші експерименти виявили високу ефективність нового препарату”. [152, 8]

Йдеться не про несподіване осяяння, раптове озаріння геніальної людини, – як люблять представляти це письменники-фантасти, а про тривалий процес пошуку, планомірної й цілеспрямованої роботи, яка закономірно приводить до певного результату на рівні відкриття (особливо якщо ця робота ведеться і спрямовується талановитою й наполегливою людиною).

Саме таким ученим, залюбленим у свою справу, людиною цілеспрямованою і творчою постає у п’єсі центральний персонаж – Микола Іванович Авілов. Образ Авілова виразно спроектований з особи визначного українського вченого, хірурга-кардіолога Миколи Амосова: той же динамізм у мові і вчинках, та ж ясність і чіткість висловлювань, та ж блискавична реакція, несподіваність, навіть парадоксальність окремих думок, тверджень, а головне, фанатична захопленість своєю справою, широка ерудованість, енциклопедизм мислення, і... деяка жорсткість у спілкуванні з людьми. Можливо, тому що у Ю.Щербака був такий блискучий прототип, образ Авілова у драмі постав живим, оригінальним, яскравим, психологічно переконливим.

Авілов виступає у п’єсі як представник науки якщо й не прикладної, то такої, що має не тільки теоретичне, а й практичне і гостроактуальне значення (в часи написання п’єси говорилося – “народно-господарчий сенс”). Значення такого відкриття не можна перебільшити, і тут автор і його герой (герої)

цілком переконливі, а їхня боротьба за швидше впровадження вакцини в практику лікування грипу виправдані. Що ж протистоїть цьому, що викликає конфліктну ситуацію? Об'єктивно антиподом Авілову виступає директор інституту Степан Корнійович Сердюк, який у своїй керівній (і кар'єристській) запопадливості приносить більше шкоди, ніж користі вченому-дослідникові, і нововинайденому препаратові, апробації та впровадженню його. Особливо активно Сердюк намагається “прискорити” виготовлення й використання вакцини після зустрічі з іншим директором – автозаводу. Ось дуже характерний уривок розмови двох господарників:

**Директор автозаводу.** Розумієте, чого я прийшов? Я довідався про вакцину. І прошу вашої допомоги. Вашої, товаришу Сердюк, і вашої, професоре. Зараз кінець року – найнапруженіший для нас період. Горить річний план. Штурмівщина, заводи-постачальники поспішають віддати свої борги, дорога кожна людина, кожна секунда. І в цей час на заводі починається грип... Прошу вас – від свого імені, від імені всього колективу – дайте нам вакцину...

**Сердюк.** Вакцину ми вам, звичайно, дамо. Але... Ми будемо новий лабораторний корпус. Теж горимо. Просимо допомоги. Це для вас...

**Директор.** Які можуть бути розмови?..

Так зав'язується виробничий вузол, де науці вже, фактично, і нема місця. Де слабкі протести професора (“вакцини дуже мало, і ми збиралися її перевіряти...”) майже нечутні за вагомими, “державними” планами двох керівників підприємств. І це не був конфлікт вигаданий, спеціально вибудований драматургом. Ні, Юрій Щербак відтворив тут цілком реальну і широко розповсюджену життєву практику недавніх радянських часів, що й стала поштовхом для подальшого конфлікту. Це була, можна сказати, повсякденна драматична колізія. Згодом Сердюк скаже точні слова про те, що коли ти адміністратор – треба йти на компроміси... І їх було досить, не завжди потрібних чи обґрунтованих.

Внаслідок ажіотажу довкола протигрипозної вакцини (адже “нею зацікавились американці”) виникає прагнення, яке досить категорично й безапеляційно висловлює сам Авілов:

**Авілов.** Весь інститут переключити повністю на грип. Це проблема першорядної державної ваги... Весь колектив, всю апаратуру, все сконцентруємо на цьому [ 152, 20 ].

Така уніфікація, безперечно, веде до ущемлення інших учених, інших відділів. Першим серед тих, хто потерпає через переключення інтересів лише на вакцину грипу, став професор Савелін, в лабораторії якого відкрито один з вірусів ракового захворювання, результати досліджень одержали високу оцінку спеціалістів. Але... Як пояснює Сердюк, найголовніше слово в науці – не відкриття і не істина, а впровадження, тобто практична сьогоденна цінність. Тож щодо роботи Савеліна і групи науковців його рішення однозначно-негативне:

**Сердюк.** ...Сотня інститутів в усьому світі вивчає цю проблему. Але таємницю і досі вкрито мороком. Вам ще треба знищити мільйони мишей, пустити на вітер сотні тисяч валютних карбованців, щоб ступити хоч один маленький крок. А на обрії – ніяких практичних наслідків. Їх і не буде. Бо вам все одно це не під силу з цим вашим... [ 152, 34]

Так сьогоденний практицизм долає високу науку, а творчий пошук перекреслюється пошуком грошей. І це відбувається не тому, що Сердюк є особливо обмеженим або злісним ворогом науки. Він – типовий представник чиновницького апарату по “керівництву наукою”, який запопадливо виконує партійно-державну настанову – вийти наперед, “догнати й обігнати”, перевершити, здобути визнання будь-якою ціною... Представник все тієї ж штурмівщини, яка так часто призводила до окозамилування й інших подібних явищ. Сердюк, “повний нуль” в науці, “завгосп”, є не стільки негативним персонажем чи лиходієм, скільки типовим породженням



радянської системи господарювання, що й привела врешті-решт країну до занепаду.

Савелін бореться за свої права негідними методами, але це не виправдовує заходів щодо нього з боку дирекції (переведення в іншу, менше і гірше обладнану лабораторію, а потім і закриття її). Він врешті має повне право зауважити:

**Савелін.** Тільки хочу сказати вам, що ви, директоре, повинні бути як батько: не можна вбивати одних дітей заради щастя інших. Це аморально. Всі діти однакові. [ 152, 35 ].

Та цей конфлікт не набирає у п'єсі сили, не розгортається у пряме зіткнення протагоністів (Савелін – Авілов, або Савелін – Сердюк). Всі міжвідомчі, внутриінститутські тертя й конфлікти перекриває сторонній негативний фактор: несподівана смерть кінооператора Тумаркіна, який, знімаючи в інституті фільм з Авіловим, випросив для себе вакцину від грипу. Використав – і вмер (“Ввечері йому стало погано, висока температура, мабуть, грип. Вночі була “швидка допомога”. А сьогодні – все”, – говорить колега потерпілого, режисер Владов). Триумфальне утвердження дивовижної вакцини припиняється, починається розслідування цього трагічного факту. Зловтішається і загрожує Савелін, прагне все приховати, “не роздувати цю історію” Сердюк. Але наймужніше і найпослідовніше веде себе в цій ситуації Авілов. Саме він, не ховаючись, з'ясовує всі деталі справи, добивається створення компетентної комісії по розслідуванню питання, піднімає всі матеріали по виготовленню потрібної серії вакцини...

Врешті з'ясовано, що не вона стала причиною смерті людини. Але пережиті хвилювання змусили героїв замислитися і над глибшим сенсом своєї праці, над моральними її наслідками, краще побачити і зрозуміти в екстремальній ситуації характери своїх колег і самих себе.

Та багатогранна, вічно актуальна проблема взаємин людини і суспільства, людини і її моральної сутності, її діянь і мети цією сюжетною

лінією не вичерпується. Власне, при тій різномірності характерів, які явив нам у драмі Ю.Щербак, кожен персонаж – це своя виразно драматична лінія. Такі окремі сюжетні лінії представляють собою професор Вознесенський, і ширше – подружжя Вознесенських, особистісно-інтимні лінії Авілов – Наталка, Авілов – Тамара (дружина), Сердюк, який розкривається через його монологи, інші.

Тут бачимо той тип проблематики, який можемо назвати особистісно-психологічним. Людина, її психологія, її переживання розкриваються автором на тлі суспільного життя, його конфліктів, сутичок і взаємодії груп людей, що переслідують свої колективні чи індивідуальні інтереси. Важливого значення тут набуває сприйняття зовнішніх подій як факторів внутрішнього життя персонажів, відмова від побутової конкретики, тенденція до узагальненості, ширшого, філософського погляду на світ (Авілов, Вознесенський, навіть Сердюк).

Все це говорить про спробу автора вийти на нові рівні розкриття внутрішнього світу людини – свого сучасника, розкрити її болі і шукання, її прагнення вічного й прекрасного (в кінці п'єси “Відкриття” звучить музика Моцарта, на концерт якого ідуть Авілов з дружиною).

У свій час Лессінг у праці “Гамбурзька драматургія” зазначав: “... Звичайно, не великою працею є придумати ускладнення фабули і окремі переживання розгорнути в цілі сцени. Але треба вміти остерігатись, щоб ці нові ускладнення не ослабили інтересу до змісту і не завдали шкоди правдоподібності його. Треба вміти перейти з погляду оповідача на місце кожної дійової особи, не описувати пристрасті, а показати глядачеві розвиток їх на ділі так, щоб цей розвиток відбувався без стрибків, з природною поступовістю, яка б доходила до ілюзії, і щоб глядач, хоч-не-хоч, співчував героям”. [105, 178] Цього правила – правдоподібності, поступовості, ілюзії життєвості – Ю.Щербак дотримується у своїй психологічній драмі цілком. Не відступає він і від інших класичних теоретичних настанов. “Ми

припускаємо чудеса на сцені, – зазначав Лессінг, – тільки в галузі фізичних явищ, а в моральному світі все повинно йти своїм звичайним порядком, бо театр має бути школою моральності! Спонукальні причини всякого рішення, всякої зміни в найменших думках і поглядах треба точно зважити між собою стосовно до раз задуманого характеру, і вони мають справляти тільки те враження, яке можуть по найсуворішій справедливості. ...Я дуже добре розумію, що в драмі певний напрям думок повинен відповідати характерові тої особи, яка його висловлює. Отже, вони не можуть мати значення абсолютних істин. Досить, коли вони будуть правдиві в поетичному розумінні, коли ми повинні будемо визнати, що дана особа в даному стані, перейнята даною пристрастю, не може міркувати інакше”. [ 105, 179 ]

Висловлені в ХІХ ст., ці міркування і сьогодні дають нам ключ до розуміння драматичного твору, який, як слушно відзначено, повинен бути школою моральності (підкр. моє – Г. Д.). Саме такою школою моральності є і драми Ю. Щербака.

Драма “Відкриття” мала широку історію театральних прочитань, вона з успіхом ішла в усіх театрах України. Актуальна проблематика, широкий типаж, інтелектуалізм і психологізм – все це зробило успішним і досить тривалим сценічне життя драми, викликало інтерес до п’єси і театральних колективів, і глядачів.

Надихнутий успіхом, Ю.Щербак створює другу драму – “Розслідування”, де маємо всі вищезначені риси плюс детективний елемент (щоправда, тема розслідування, намічена на початку як кримінальна, згодом переходить у “саморозслідування”, у психологічний аналіз, спрямований вглиб себе). П’єса, яку автор назвав “майже службовою драмою на 2 дії” і присвятив її “моїм колегам – санітарним лікарям, усім тим, хто скромно й самовіддано захищає народне здоров’я і навколишнє середовище” [152, 157], в основі має професійно-службову проблематику.

Починається драматична дія з типової і вже майже банальної виробничої ситуації: аварії очисних споруд на хімічному комбінаті, створення комісії по розслідуванню її причин і т. д. В центрі подій – головний лікар санепідстанції Павло Матвійович Стужук, його колеги і підлеглі – санітарні лікарі, завідувачі різних підвідділів – Семиглазова, Гомоляка, Торадзе, Піхно, секретарка Ельвіра, “керівники обласного рівня”, вчені – члени комісії; виробничники.

Павло Стужук – принципова і порядна людина, хороший фахівець і керівник, чоловік і батько родини... Всі його знають і шанують, колектив епідстанції, дружний і відповідальний, також, здавалося б, щиро поважає свого керівника. Складається неприємна екстремальна ситуація. Виявляється, розкрито (засобом ретроспекції), що Стужук колись виявив слабкість характеру, підписав акт прийомки хімічного комбінату без завершення очисних споруд. Замість них була дана вказівка побудувати тимчасовий ставок-накопичувач для стічних вод. І ось по кількох місяцях – екологічна аварія: прорвало дамбу (адже обіцяні очисні споруди так і не побудовано), загрожує екологічна катастрофа місту...

І знову ретроспективні повороти сюжету, з яких крок за кроком вимальовується вся непроста ситуація: тут і наперед визначені терміни здачі хімкомбінату, і урочистостей, що готуються, і відповідно всілякий тиск, який змушує врешті-решт санепідлікаря підписати акт... Вся виробничо-життєва ситуація являє картину соціалістичного господарювання: штурмівщина, показуха, окомилування, гонитва за фіктивними показниками, із сумнозвісними наслідками чого ми не порвали ще й сьогодні.

Але, показуючи таку ситуацію як певний життєвий фон подій, автор ставить перед собою мету розкрити проблеми людинознавчі, психологічні, виявити, кажучи словами Франка, всю “різномірність характерів”, зокрема характерів людей, які оточують головного героя. В той момент, коли “державний санепідлікар” категорично відмовляється підписати акт

прийомки, його цілком і повністю підтримує Семиглазова. В якийсь момент ця жінка, що давно таємно кохає Стужука, виявляється сильнішою і принциповішою за нього. Ось уривок з розмови колег, який добре розкриває їх характери, їх життєві принципи:

**Стужук.** Я пропоную ще раз обговорити ситуацію на Старосільському хімічному комбінаті.

**Ковтун.** Що сталося?

**Стужук.** Почалася танкова атака при підтримці важкої артилерії.

**Семиглазова.** Обговорювати нема чого. Якщо ви підпишете акт, через два місяці вони отруять всю область.

**Ковтун.** Але вони зараз кинули туди всю техніку.

**Семиглазова.** Це брехня! Там роботи мінімум на місяць! Через місяць і підпишете. Куди поспішати? Вони пропонують побудувати нам лабораторний корпус.

**Ковтун.** Корпус? Чудово! Як ви на це, Тетяно Олексіївно? Ні, ми були б повними ідіотами, якби відмовились від цього.

**Стужук.** Так, але... це ж афера.

**Ковтун.** Яка афера? Ми не підписуємо акт ще два дні. Витискаємо з них все, що нам треба. Вони підписують договір на будівництво лабораторного корпусу. І тоді – тільки тоді – ми підписуємо акт про прийняття хімкомбінату. Це не афера, Павло Матвійовичу, а договір про дружбу та взаємодопомогу. Ви – нам, ми – вам. [ 152, 182-183 ]

По-перше, з цього полілогу стає зрозумілою вся абсурдність ситуації, типової для часів панування соціалістичної економіки (недаремно Ю.Щербак переносить її з п'єси до п'єси). Ситуації, за якої побудувати лабораторний корпус легше, ніж комплексні очисні споруди... Бо все це робиться (точніше, робитиметься) за державні кошти і в майбутньому, а “временщику” важливо викрутитись, вийти із становища будь-якою ціною зараз – в ім'я власної слави, кар'єри, державних премій тощо. А там – будь-що буде...

І в цій ситуації обману, підтасовування, маніпулювання державними коштами і робочою силою чітко вимальовується характер і міра пристосованості до цього, в суті своїй абсурдного буття кожного персонажа. Стужук – чесна, порядна, відповідальна і віддана справі людина (цьому є чимало прикладів, про які згадують і говорять його співробітники), зломився на обіцянці нового лабораторного корпусу, його давньої мрії Ковтун, у якого “індекс порядності”, за словами одного з героїв, “нуль цілих нуль десятих”, охоче й запобігливо підтримує в цій афері начальника будівництва, вислужується, щоб потім першим “підставити” Стужука.

Лише Семиглазова пробує боротися за Стужука і проти Ковтуна хоча б моральними засобами:

**Семиглазова.** Я завжди була невисокої думки про мужчин, але зараз... Ви – найбільші боягузи, безвільні істоти, слабкі, непристосовані, жалюгідні. Послухайте, та якщо так, то ви ж приречені на вимирання! [ 152, 185].

В абсурдному суспільстві абсурдні ситуації деформують людину, руйнують її кодекс честі, самоповагу, моральність. Щоправда, не кожному і не в однаковій мірі. Але не кожній і життя ставило однакові випробування й пастки. Про це розмірковує головний герой у прикінцевому монолозі: “...Ні, ви не думайте, що я одразу надломився... Був час, коли я твердо казав “ні” і робив “ні”. Але поступово, помалу... почали виявлятися певні симптоми, спочатку не дуже тривожні... Я вже починаю замислюватися – а чи варто? А чи не зашкодить це мені? Звичайно, спочатку я прикривався інтересами справи. А потім вже і про себе став подумувати... Що з цим клятим актом вийшло? Життя підготувало мені іспит. Нелегкий. Я був під дуже сильним тиском. Але іспит не смертельний. Мова не йшла ні про моє життя, ні про життя моїх дітей. Відмовився би підписати акт... Що б мені зробили? У крайньому разі втратив посаду. Отримав би на п’ятдесят карбованців менше і став в п’ятдесят разів вільнішою людиною... В чому ж справа? Чому я не встояв? Чому підписав цей акт?.. *(Пауза)*. Страх. Я боявся... Я боявся

втратити це підле почуття комфорту, до якого я звик, і невеличкої, на один міліметр, переваги над іншими...” [ 152, 226 ].

У цьому самовикритті і самобичуванні герой (а з ним і автор) зводить все дійсно до побутових моментів. (Вічне прагнення людини до проклятого затишку, зручності, комфорту – цих буржуазних звичок).

Але чому б дійсно достойній людині не жити комфортно? Врешті, і в радянському суспільстві всі вигоди мала і партійна, і урядова еліта, та й не сама еліта. Начальники і начальнички, керівники різних рангів теж могли користуватися різними благами і жити більш чи менш заможнo і комфортно. Цей рівень і означав утвердження, перспективи в кар’єрі, суспільний статус. Тому міркування Стужука про відмову від посади заради принципу (та ще й коли довкола всі діють саме так, це норма) виглядають досить-таки наївно. Не п’ятдесят карбованців втратить герой, а свій статус, суспільне становище. А це вже загибель і кар’єри, і мрій – хоч вони спрямовані на суспільне благо. Але в словах героя є щось набагато вагоміше. Тут автором підкреслюється об’єктивна мізерність причин, які штовхають людину на професійний злочин, конфлікт із совістю. І це був дуже цінний моральний момент.

Система заміни (і то в державному масштабі!) справжніх людських моральних цінностей, таких як чесність, принциповість, єдність слова і діла сурогатом, демагогічною фразою, що утверджувалася десятиріччями, деформувала і весь суспільний організм, і духовну сутність людини. Ю.Щербак переконливо показує це, але не договориює до кінця, не ставить усі крапки над “і”. Бо ще було рано сказати всю правду – це були лише 70-ті роки, епоха “розвинутого соціалізму”. Час, коли формування “нового типу – радянської людини” – дійшло свого апогею. Коли ідеологічна система виховання цієї людини теж дійшла своїх вершин. Але водночас вона почала потроху руйнуватися, підгнивати. Машкару замість живого обличчя вже добре бачили всі. Назрівав час зірвати її, показавши, як не схожа вона на риси людини з твердими і чесними моральними засадами, з виробленою

віками духовністю. І письменники – справжні письменники – кожен по своєму виконували це завдання. Немало в цьому напрямі зробив і драматург Ю.Щербак.

Ще в перші десятиліття ХХ ст. М.Куліш у своєму трагедійному по суті і комічному по формі “Народному Малахіїві” розкрив дегуманізовану сутність суспільних відносин, створивши образ безпорадного “борця-реформатора”, багато в чому схожого на сервантесовського Дон-Кіхота. Події п’єси Куліша відбувалися у непманському Харкові, тодішній столиці Радянської України.

Ю.Шерех слушно відзначав, що “вони могли б відбуватися в Парижі, Нью-Йорку або Токіо. Полювання на людину, лицемірство, фальш, відгородження від правди життя умовністю побутових або бюрократичних норм, безмежний егоїзм і продажність – це зовсім не монополія радянського Харкова, це риси людського суспільства взагалі”. [ 147, 327] Ю.Шерех виділяє ті “блага” суспільної цивілізації, які принесло ХХ ст. в цілому, включаючи в цей ряд і радянські реалії, але не обмежуючись ними.

Сьогодні ці думки продовжують розвивати інші дослідники, зокрема М.Кудрявцев. “Суспільству ж (будь-якому!) – пише він, – може бути притаманне пристосування до різних форм соціальних взаємин, де людина здатна імітувати на вимогу владного офіціозу ідейну, політичну, соціальну активність, залишаючись при цьому байдужою до громадських проблем, борючись насамперед за можливість мати місце під сонцем, жити, кохати, здобувати хліб насущний”. [97, 85] Таку людську мімікрію чи імітацію, свідому й несвідому, на матеріалі сучасного йому радянського життя і розкрив у своїх драмах 70-х років Ю.Щербак. Показав він також і героїв – Стужук, Семиглазова – які не вдають і не пристосовуються, а дійсно є особистостями суспільно активними і не байдужими до громадських проблем. Водночас підкреслив драматург і те, що їм все важче залишатися собою, не зломитися. Що це вже, по суті, вимираючий тип, який дедалі більше стає схожим на ідеаліста, від початку приреченого на поразку.



І нарешті, останньою з тріади психологічних драм митця, близьких задумом і структурою, є “Наближення” (1984, драма на дві дії з науково-фантастичними епізодами). Прототипом головного героя п’єси академіка Луніна послужив В.М.Глушков – глава і творець української школи кібернетики. Автор повідомляє про це у вступі – “Замість посвяти”, водночас зауважуючи, що “герой п’єси академік Лунін не є прямолінійною копією академіка Глушкова”.

П’єса, як і попередні драми Ю.Щербака, мала досить успішну сценічну історію, широко йшла в театрах України, Росії, інших республік. Конфлікт твору розгорнуто на протистоянні людини-творця і чиновника-пристосуванця, кар’єриста від науки (причому останніх вдсятеро, у сотні й тисячі разів більше!). Маємо тут і зіткнення технократичного і гуманістичного поглядів на життя (Лунін і письменниця Маргарита Меліксетівна), і конфлікт поколінь: батько і син Луніни (останній виявлено слабко і навіть анекдотично, хоч і не позбавлений реальної життєвої основи). Все це сплітається на міцній життєвій основі і в розгорнутому вигляді являє нам позитивні і негативні начала життя.

В критиці останніх часів постать центрального героя п’єси Ю.Щербака характеризується з досить несподіваної сторони. А.Кравченко, говорячи про дослідження середовища наукової інтелігенції в драмах В.Врублевської, П.Загребельного, Ю.Щербака, відзначає: “Зокрема, в драмі П.Загребельного, як і в п’єсі Ю.Щербака (академік Лунін з “Наближення”), фігурує ідеалізований характер геніального академіка Карналя, розумного і самозакоханого представника вищого ешелону науки, якому притаманне відчуття вищості й всевладності, що не лише вдало відтворюється, а й, на жаль, виправдовується.

Поява на українській сцені одразу двох академіків, – додає критик, – звичайно, випадковий збіг. Проте, як замислитися, є в цьому й певна тенденція, внутрішній сенс якої чи не в тому, щоб “достукатися” до

свідомості верховних жерців системи, до найвищих інстанцій країни “перемігшого соціалізму”. Це було виявом громадянського безсилля мистецтва”. [80, 389 ]

Таке дещо загадкове твердження відбиває дійсний стан речей. Постать вченого, академіка, який своїми силами, своїм талантом і розумом, а не шляхом кон’юнктурних ігор та інтриг, знайомств, зв’язків тощо досяг вищих місць в ієрархії влади, набувала високого і привабливого сенсу. Цим, мабуть, і пояснюється прагнення багатьох людей, в першу чергу молодих і прагматичних, здобути науковий ступінь – як запоруку міцного становища в житті, – прагнення, не вижите і сьогодні, а ще, мабуть, і підсилене загальною нестабільністю суспільної обстановки. А менш прагматичних і більш талановитих – утвердитися як учених, реалізувати свій інтелектуальний потенціал, свої духовні можливості.

Починається дія п’єси в лікарні, де Луніна готують до складної операції. Перед ученим життя поставило дилему: погодитися на операцію як єдиний спосіб одужати, але, можливо, й прискорити фатальний кінець (організм не витримає), – чи відмовитись від неї і мати гарантовані три місяці життя. Лунін більше схиляється до останнього, другого варіанту: він хоче завершити справу свого життя – проект “Єдність”, який докорінно поліпшить систему інформації в країні. Він хоче, щоб десятиріччя праці, його пошук і творчі досягнення, досягнення всього колективу, його напружені зусилля, воля і віра в свою справу не пропали марно. Лунін змагається за свою ідею з директором, бюрократом від науки Костюком (варіант образу Сердюка з п’єси “Відкриття”):

**Лунін.** Товаришу Костюк, скажіть, будь ласка, яка кількість адміністративно-управлінського персоналу в країні?

**Костюк.** У мене немає під рукою конкретних цифр.

**Дроботько.** У нього під рукою лише абстрактні цитати.

**Лунін.** У мене є цифри. Шістнадцять мільйонів чоловік. Щорічно в країні циркулює шістдесят мільярдів письмових планово-управлінських документів. Дев'яносто процентів з них зайві. Бо не можуть бути оброблені й ураховані. Якщо так триватиме далі, незабаром треба буде посадити в контори й міністерства сто мільйонів чоловік, інакше економіка стане некерованою...

Якщо проект “Єдність” комусь загрожує, то тільки бовдурам. Некомпетентним чинушам. Збайдужілим бюрократам, які отримують добру платню, затишно почувуються в своїх кріслах і не бажають нічого нового ні бачити, ні чути. Тож їм і без нашого проекту давно час піти геть з теплих місць. Їхній час скінчився. Чого їх жаліти?

**Костюк.** Що ж ви пропонуєте? Організувати безробіття для тих, кого зволите величати бюрократами?

У критиці 80-х висловлювалося справедливе подивування, чому геніальний Лунін, творчими ідеями якого живиться весь Інститут, який розробляє безсумнівно цікавий і науково вагомий проект, виявляється по суті безсилим мучеником, для якого вибудована “башта слонової кості” (засіб і умова творчо працювати), що обертається фактично тюремною камерою, довкола якої жорстокі наглядачі. “...Постає питання: чому безумовно прогресивну, потрібну народові і державі справу треба “пробивати”, долаючи неймовірний опір, боротися, боротися і боротися?”. [52, 117 ] Сьогодні ми сміливіше можемо розкривати цей парадокс, а по суті – закономірність. Бо, з одного боку, вчений, вчений від Бога, талант дійсно був потрібний державній ідеологічній машині – для представництва, для демонстрації можливостей країни, для престижу. А з іншого – він, як і всі в тоталітарній державі, повинен був знати своє місце, пам'ятати, кому служить і не дуже “уповав” на свою незалежність. Він, як і всі, підлягав моральній (а точніше – аморальній) обробці і поступово пристосовувався, деформувався – або зломлювався фізично. Або ж його ламали – як Сахарова. “Машина

моральних деформацій дуже складна. Особа загалом змалювалася, зачахла під тінню ідола і зблідла... Людина стала державним гвинтиком. Право вивітрилось. Моральний обов'язок здрібнівся до зобов'язань перед кимось... Всі цінності, всі чесноти втратили печать Абсолюту" [123, 104-105] – слушно зауважує Є.Сверстюк. Тож думається, що “верховними жерцями системи” (А.Кравченко) науковці, вчені були тільки на позір. При всьому своєму “відчутті вищості” чи навіть самозакоханості вони аж ніяк не мали отієї “всевладності” чи хоча б елементарної свободи. Чи мав радянський вчений можливість співпрацювати з іноземними дослідниками чи запрошувати їх у свої лабораторії, вільно виїжджати за кордон, міняти напрям своїх досліджень чи місце служби? Або відмовлятися від таких співпрацівників (а по суті, пильних наглядачів), як всі ці Сердюки чи Костюки?

Отже, при всій своїй нібито зарозумілості (а розум обивателю завжди здаватиметься зарозумілістю) до всевладності тут не доходило, і вчені чітко знали своє місце. Тому і бореться так відчайдушно Лунін з Костюком за своє право довести до кінця наукову розробку, свій пошук. Тому й готовий він навіть офірувати життям заради цього.

Є у п'єсі й інші конфліктні лінії, інші проблеми. Це і лінія стосунків батька й сина (останній виявляє такі осоружні радянській людині риси “стиляги”, що любить заробляти гроші – “забашляти бабки”. Сьогодні можна тільки уявити, як зображували театри цю “не нашу” постать!). Але цей самий легковажний Руслан, що любить джаз, шкіряні піджаки й американські джинси, дуже добре розуміє батькові проблеми, які для сина полягають насамперед у його відчуженості від життя, і не так власної, органічної, бажаної усамітненості, як визначеної йому його статусом – зверху. Мабуть, вважалося, а може навіть і рекомендувалося поменше з'являтися в громадських місцях: в ресторанах, магазинах тощо. Звичайно, наукову еліту, як і партійну, звільняли від грубих матеріальних турбот, але водночас і настирливо відгороджували від життя. Всілякий гвинтик повинен бути на

своєму місці. Плата ж за всі ці “блага” висока. Неллі Костянтинівна, дружина Луніна, з боєм говорить про це: “А в нас через три місяці срібне весілля... І року за весь цей час не набереться, коли я була з ним разом... Розумієте? Все життя він працював по вісімнадцять годин на добу й розплачувався за це головними болями й безсонням. Скільки ж він міг витримувати таке нелюдське навантаження? Сили мозку не безмежні. Він займає понад сімдесят посад у різних комісіях, радах, президіях і комітетах... Чи можливо?

Адже Лунін – власність усього народу. Луніни рідко народжуються. Раз на сто років. Тому їх треба берегти як зіницю ока. Чому ви всі мовчите? Хіба я не права? Ви мовчите, тому що знаєте: академік Лунін – вічний двигун. Безвідмовний. Всім потрібні його мозок, його енергія, його погляди, його ідеї, його феноменальна пам’ять, його авторитет, його доброта. Але ніхто не подумав, що сили його кінчаються...”.

Так, творчий мозок потрібен всім. Але як мало це суспільство, де “людина людині – брат, товариш і друг”, цінувало і поважало цей таланти, цей мозок! На словах – одно, на ділі – інше. Бо “величезна країна впадала в замкнене коло духовного і словесного блуду” (Є.Сверстюк). І Ю.Щербак показав це досить переконливо і психологічно точно. Показав у жанрових вимірах проблемно-психологічної драми.

### **1.5. Людинознавчі проблеми в драмах Ярослава Стельмаха**

У кінці 70-х – у 80-ті роки в літературу входить молодий драматург Я.Стельмах з п’єсами “Шкільна драма” (1978), згодом перейменованою на “Драму в учительській”), “Привіт, синичко!” (1979), “Гра на клавесині” (1980), “Запитай колись у трав...” (1981), “68” (1982), “Провінціалки” (1983) та ін. Ці твори з повним правом можна віднести до жанру психологічної драми. Їм найбільшою мірою притаманне тонке, скрупульозне дослідження внутрішнього світу людини (можна навіть сказати “розслідування” або

“дізнання”) про те, що “за душею”, – так повільно й деталізовано ведеться розкриття й виявлення індивідуальної психології кожного персонажа.

Для драми Я.Стельмаха характерна певна камерність, постійне коло дійових осіб, конфлікт неширокий, локальний. Але він виявляє значущі суспільні тенденції і завжди розімкнутий у зовнішній світ.

Автор, як і його герої, апелює до моральних і етичних законів суспільства – писаних і неписаних (більшою мірою останніх), сподіваючись знайти розуміння, співчуття і підтримку у читача (глядача). І саме це зумовлює зміст художньої форми психологічних драм Я.Стельмаха. Адже, як зазначав болгарський теоретик драми Г.Гачев, “форма є не тільки конструкція, але й світогляд. Притому її перевага перед світоглядом, що його ми одержуємо з висловлених поглядів, ідей і т. ін. полягає в тому, що тут світорозуміння існує предметно, матеріально (в конкретних вчинках персонажів – авт.), – його можна відчувати. Форма – це прояв буття в людині... Через форму шматок буття і будь-яка народжена на світ людина, про котру можна лише сказати, що вона є, але не можна сказати, яка вона є, – стає чимось, тобто наповнюється певним змістом”. [39, 299 ]

Що можна сказати під цим кутом зору про психологічну драму Я.Стельмаха? Форма її і традиційна і нетрадиційна водночас. Традиційним моментом у ній є апеляція переважно до питань моралі й етики, що вже відзначалося; нетрадиційним – особливий стиль цього звернення, м’який і “акварельний”. Діалогу п’єс драматурга не властива категоричність, завершеність реплік. Як здебільшого у житті, та ще й при виясненні глибоко приховуваних у душі почуттів, ці репліки уривчасті, скоріше натяки, припущення, ніж певні висновки. Повільно, дуже повільно ми разом з автором добуваємося до істини.

Як це здебільшого і властиво психологічній драмі, інформативна функція слова зведена до мінімуму, чи, точніше, “розсосереджена” по всій дії. Епізоди, що стосуються експозиції, часто мають ще й додаткові функції і

допомагають відчутти, т. б. мовити, “атмосферу” дії, той фон, на якому вона розгортатиметься. І в подальшому експозиційний імпульс не веде до вибуху – він непомітно розчиняється в інших сферах драми, які допомагають розкрити почуття і думки героїв. Він “розтікається” в усій мозаїчності структури драматичного твору, де панує принцип незавершеності, розімкнутості (такі ж або подібні ситуації були і ще будуть).

У такому стильовому ключі побудована вже перша п’еса молодого драматурга (і педагога) – “Драма в учительській”, яка принесла Я.Стельмаху і першу славу.

У драмі йдеться про не такий уже рідкісний конфлікт, що виник у школі між учнями 9-Б і класним керівником, учителькою з “24-літнім стажем” Інною Йосипівною. Цей досвідчений педагог, а точніше, демагог, давно і ґрунтовно підкорила собі дитячі душі. Учні бояться її психологічного тиску, її “правильних”, “учительних” фраз. Бояться гніву Інни Йосипівни: адже від її ставлення залежить, яку характеристику вони одержать по закінченню школи, і чи не вплине вона на вступ до вузу. Та в класі сталася несподівана, хоча не така вже й рідкісна подія.

Один з учнів, Валерій Литвин, вдарив в обличчя свого однокласника Ігоря Засеку – любимчика Інни Йосипівни. Що це – грубість, учнівська імпульсивність? Ні, питання набагато серйозніше і вчителька інтуїтивно це вловила. Виявляється, учні давно помітили підлабузництво, лицемірство, хамство у ставленні до товаришів Ігоря. В поході він підвів товариша в критичну мить, по суті, зрадив друзів. Пам’ятають вони, як він знущався позаочі з дівчат, оприлюднював і висміював їх першу щирю закоханість. В усьому виявляється егоїстична самозакоханість Ігоря, риси раннього кар’єризму зразкового “комсомольського ватажка”. Під час “розбору” поведінки Литвина Інна Йосипівна якнайширше використовує свої “педагогічні методи”: малює, зіставляючи, психологічні портрети Ігоря і Валерія (звичайно, не на користь останнього), наділяє обох характерними

епітетами, створює, так би мовити, “громадську думку” серед своїх колег. При зверненні до Литвина звучать вирази: “Заходь, заходь, убоїще!” “Ну, Литвин, як же ти дійшов до такого життя, га? Як докотився?” “Де ти виховувався, де ти навчився цього бандитизму?” і т. д. Є в її запасниках й інші, переконливіші, більш широкі оцінки й “докази”, наприклад:

**Інна Йосипівна.** Так от, я не перший рік приглядаюся до Литвина і давно звернула увагу на те, який складний і суперечливий у нього характер. Справді, хлопець він не дуже товариський, навіть потайний, але ці, можна сказати, нейтральні риси з успіхом заступає дещо показовіше... [130, 11]

І далі вміло й послідовно вибудовується серйозне обвинувачення з дрібних, можна сказати, дитячих гріхів – розмовляв на уроках, купив у поході пляшку вина нібито в подарунок батькові (ясно, збрехав!), лазив у вікна... І, нарешті, останній “обурливий, та просто бандитський вчинок”...

Так же тенденційно, як “викриває” Литвина, вихваляє і підносить “заслужена вчителька” Ігоря Засеку:

**Інна Йосипівна.** Активіст. Відмінник. Був головою піонерського загону(!). Позаторік став комсоргом. У художній самодіяльності... *(Підходить до Засеки, бере його за руку вище ліктя)*. Та, зрештою, всі ви знаєте Ігоря. А на олімпіаді, ось нещодавно, він здобув друге місце. *(До Литвина)*. А ти... ти...

**Литвин.** А я не здобув. [ 130, 10 ]

Опальному Валерію Литвину загрожує виключення зі школи – акція не дуже приємна й корисна для молодого людини – що цілком імовірно. Тим більше, що прецедент уже був: раніше відбулося виключення приблизно в такий же спосіб іншого учня – і знову ж таки у класі, де керівником була Інна Йосипівна. І тут відбувається несподіване: клас “прокидається”, перериває свою злякану чи байдужу мовчанку, повстає. Очевидно, прийшло розуміння, що таке “судилище” може розгорнутися довкола кожного з них.



Полілог, сплетений зі слів, фраз, виступів і розповідей учнів, виписаний письменником особливо тонко і майстерно. Повільно-повільно приходить осмислення всього, що в даний час відбувається – розуміння істини. Вона випрозорюється і для персонажів дії, і для глядача (читача). Учні бояться – в першу чергу Інни Йосипівни, адже вони так звикли її слухати і їй коритися. Бояться вони і всієї шкільної (державної) машини. Коритися спокійніше. Немає скандалу, привселюдної “розборки”, не доводиться вислуховувати нудні повчання-“моралі”. Та все ж страх в один прекрасний момент подолано: учні заговорили. Очевидно, зрозуміли, що так, як з Литвином, можна вчинити з кожним учнем.

Та й почуття справедливості в решті-решт заговорило. Цьому посприяла і поведінка “любимчика” Ігоря Засеки, його цинічно-зневажливе ставлення до товаришів, його егоїзм і ранній кар’єризм, його внутрішня байдужість і брутальність. Підштовхнув їх і грубий моральний пресінг з боку Інни Йосипівни, її методи вирішування конфліктів. Але оскільки класний керівник обачно не “розшифровує” себе (як і не з’ясовує, за що Литвин ударив Засеку), постає питання: чого добивається Інна Йосипівна? Попробуємо розібратися.

По-перше, героїня (чи, точніше, антигероїня) в такий спосіб самоутверджується: її воля панує і над колективом учителів, в тому числі і директора, і над колективом учнів. Для честолюбної і самозакоханої натури це вже немало. Вона авторитетна, більше того: найавторитетніша (принаймні так здається). Вона формує юнацькі думи і глибокий егоїзм в них під прикриттям “правильної”, ідейної фрази, і таку ж глибоку байдужість. Так що це, монстр? Аж ніяк. Це типова вчителька радянських часів. Молодий письменник не робить її одіозною постаттю. Їй притаманна скоріше моральна, етична глухота, сліпе слідування догмі “комуністичного виховання” і чудова здатність до виживання. (Подібний образ учительки змальовано і в популярному фільмі “Доживемо до понеділка”).

Якими ж постають у п'єсі інші вчителі, вихователі молоді? В міру вимогливі, суворі чи людяні, співчутливі чи нетерпимі, всі вони (за винятком молодої вчительки Наталії Анатоліївни) справляють враження безмежно втомлених людей, а через те і досить байдужих. Вчинок Литвина обурює їх, але ніхто по-справжньому не хоче розібратися в його причинах. Краще (і скоріше) дати своє, хоча б поверхове, пояснення, здебільшого дуже далеке від суті вчинку учня Литвина, і від причин його “рукоприкладства”.

В кінці п'єси звучить надія на краще: учителі разом з директором (й Інною Йосипівною) ідуть у клас. Щоб вислухати і зрозуміти, а учні – щоб розкрити, нарешті, що ж сталося. Адже Литвин просто заступився за дівчину-однокласницю, яку зневажливо перед іншими висміяв і принизив Ігор.

І тут класний керівник ще раз демонструє свій характер. Кінцівка звучить багатозначно. Коли інші ще вагаються і збираються на збори класу, вона діє рішучо:

**Інна Йосипівна** (*твердо*). Ходімо, товариші. (*Виходить*).

*За нею йдуть всі.* [131, 59]

Останнє слово залишилося за нею. А яке воно буде – покаже життя.

Проблемам молоді, її виховання і формування присвячено і драму Я.Стельмаха “Привіт, синичко!”.

Про цю продовженість певних мотивів у драматургії одного автора добре сказав Ч.Добрев: “...Починає звучати якийсь мотив; не вичерпавши своїх можливостей, він “переливається” в другий; одна тема перехрещується з іншою, зливається з нею; гама настроїв вимагає нової і все більш різноманітної палітри барв. При такій побудові зовнішні події дедалі сильніше відбиваються в душі героя, котра, на думку критики, “є ні що інше, як подія, відтворена у внутрішньому світі людини...”. [60, 167]

Піднявши своїх героїв на один віковий щабель (тепер це десятикласники, і перед ними непросте випробування: вступ до вузу), автор у властивій йому тонкій психологічній манері розкриває самовідчуття молодої

людини, за яку все вирішують інші (в даному випадку – батьки) при допомозі “його величності Блату”, який, як у анекдоті, був вищий від раднаркому (йдеться про потрібні знайомства, зв’язки, протекції і т. ін.).

Починається зі скандалу: перед відповідальним іспитом герой твору десятикласник Сергій напивається, пояснюючи переляканій матері:

**Сергій.** ...Бачиш, навіть у цей критичний момент тебе обурює не сам факт, а те, що я насмоктався перед іспитом. А якщо подумати – при чому тут іспит? І чи варто непокоїтись? Ви ж усе продумали і все влаштували... [131, 113].

У п’єсі, на відміну від попередньої, багато монологів. Це й монологи-розповіді (про минуле Сергійових батьків), і монологи-роздуми та сповіді. Наприклад, про деякі тенденції сучасного йому життя той же молодий герой говорить:

**Сергій.** Тепер усі дуже розумні. Куди не кинь – самі вундеркінди. В кого не плюнь – у генія влучиш. Я не занадто брутальний? І от ці генії, вони дуже розумні, вони затикають за пояс електронно-обчислювальні машини, вони примушують червоніти своїх учителів і завдають сорому викладачам у вузах, вони ловлять на невігластві власних батьків і з трьох років обігрують усіх підряд у шахи; їх учать усього, усього-усього: англійської, музики, тенісу, балету, карате, фігурного катання; вони пишуть вірші, малюють, співають, чорт його знає, чого вони ще не роблять... Але цих геніїв не учать зовсім маленькій штучці. Їх не вчать порядності. У шкільній програмі немає. У вузівській теж... Але! Відкриваю маленький секрет. При цьому слід, навіть необхідно говорити, що ти порядна людина... [114].

Отже, в суспільстві, про яке йдеться, знання, безперечно, важать – та нічого не важить лише моральність. Моральності не вчать: ні дома, ні в школі, ні у вузі. І, звичайно ж, не в церкві, бо її просто не відвідують.

Поступово і суспільна, й індивідуальна психологія деформується. Громадянське суспільство як таке перестає існувати. І тяжкі наслідки цього ми довго ще, мабуть, будемо відчувати.

Після непростих морально-етичних проблем, пов'язаних зі сферою виховання, Я. Стельмах розширює тематичний діапазон, досліджуючи індивідуальну і суспільну психологію людей і старшого, і середнього віку. Критика відзначала, яким тяжким було це входження в літературу часів “застою”, стагнації молодого покоління драматургів – Л.Хоролець, Я.Стельмаха, В.Бойка, В.Босовича, М.Гараєвої та ін. Адже вони “мали вельми обмежені “стартові можливості” і ще менші – “перспективи зростання”, – як зазначається в сучасній “Історії української літератури”. – Та хоч як би було, саме це покоління взяло на себе тяжкий обов'язок деміфологізації радянської дійсності засобами драматургії”. [80, 388] І це стосується не тільки п'єс героїчного плану.

Центральними персонажами наступної драми Я.Стельмаха “Гра на клавесині” є також молоді люди (тепер уже аспіранти) – Олег і його Друг (згодом він набуває ім'я – Толик), кохана Олега Тоня, дзюдоїст Боря. Це й люди старшого покоління – мати Олега і співробітник Тоні Павло Антонович. Персонажів мало – всього шість. Та й подійний ряд у п'єсі дуже ощадний – в ній нічого “значного” не відбувається. П'єса в повному розумінні камерна: про події в сім'ї і довкола неї ми в основному дізнаємося з телефонних розмов Матері та її подруги Лялечки. Діалог у п'єсі теж неширокий і неінформативний: це швидкий, динамічний обмін репліками, уривчастими, часом стривоженими, іронічними, злими, жартівливими... Матір тривожить і цікавить особисте життя сина (щоб воно не зашкодило його кар'єрі). Тому, коли Олег знайомиться з жінкою, яка приваблює його не тільки красою, а й розумом, характером, людською порядністю – мати б'є на сполох. В хід іде все, аби розлучити Олега з коханою.

Тоня дещо старша за Олега і вже була одружена – і мати грубо використовує ці факти, по-обивательськи брутално їх коментує. Ось уривок з її розмови з сином:

**Мати.** Дурненьке маленьке хлоп'я. В тебе кохання, так? Ти її обожнюєш, а вона тебе? Суцільна ідилія. “Лав сторі” на вітчизняному ґрунті. Як романтично! Як зворушливо!

**Олег.** Припини!

**Мати.** Ти без неї жити не можеш, а вона, природно, без тебе. Ні дня, ні часини... І ти серйозно вважаєш, що ти їй потрібен? Схаменися. Тридцятидвохрічній жінці, котрій усе одно з ким...

**Олег.** Як ти можеш?

**Мати.** Схаменися! Їй потрібні ми.

**Олег.** Особливо ти їй потрібна!

**Мати.** Не прикидайся дурником... Ми! Твій батько, наше становище, прописка. Хто ж од цього відмовиться!

**Олег.** Яка прописка?

**Мати.** А потім вона з тобою розлучиться, і треба буде розмінювати квартиру, оцю, де працює твій батько, де він написав докторську дисертацію, де ми тебе ростили... [ 131, 157 ].

Так відверто і брутално розкривається підтекст людських стосунків, їх меркантильна і мізерна сутність. До дії підключається “Друг”, теж залежний від високоповажної сім'ї вченого (він аспірант, і йому потрібна професорська підтримка, наукові відрядження за кордон та ін.). І, нарешті, “закулісний” вплив батька (чи він існував, ми так і не дізнаємося, бо все подається в інтерпретації матері). Найогиднішу роль відіграє дволикий “Друг” – він пробує вплинути і на Олега, і на Тоню. Ось як він характеризує Олега:

**Друг.** Матусин синочок, котрому з дитинства все було дозволено, котрий не знав, що таке “не можна”, ріс під крильцем своєї матінки і свого батечка; не уявляє, як це в кишені не може бути ані копійки, котрий вранці

жере бутерброди з ікрою, а холодильник запакований сервелатом і крабами. Людина, єдиний життєвий принцип якої “мені так хочеться”. І ти вважаєш, він зможе тебе полюбити? Та він дремене від тебе світ за очі, тільки-но батько пригрозить йому не давати кишенькових грошей. Ти думаєш, він від усього цього відмовиться? .

І, щоб довести свою об’єктивність і пояснити причину такого свого дворушництва, Анатолій (Друг) нахабно залицяється до Тоні (“Та я ж тому, що я тебе люб...”). Тоня розуміє причини цих обмовлень і не щадить Друга:

**Тоня.** Все брехня. Брехня... А я розкажу. Все розкажу, що ти за друг такий. Навіть цікаво, як ти покрутишся, що ти там намелеш своїм брехливим язиком. Ну нічого, викрутишся. Тобі ж не вперше? Скажеш, я до тебе чіплялася, так? [149].

І “сподівана несподіванка” сталася: Олег покидає Тоню. Голос Матері в кінці п’єси сповіщає, що “вони з Анатолієм поїхали відпочивати. У Прибалтику. Тато взяв їм путівки. Нехай хлопчики відпочинуть, розвіються...”. І, вибачаючись за синову забудькуватість (забув сповістити), мати додає: “Сподіваюсь, ми зрозуміли одна одну”. А магнітофон, що його Олег залишив у Тоні, забере шофер...

Всі крапки над “і” розставлені. Невибаглива коротка історія короткого кохання дійшла свого кінця. Але завдяки цій пересічній історії кохання, відступництва і зради ми дізналися про соціум, у якому живуть герої, про його моральні (чи, точніше, аморальні) закони, про суспільну психологію, суспільні “цінності”, які корегують індивідуальну поведінку людини.

Отже, у п’єсі розкриваються (можливо, й неглибокі) людські пристрасті, до найдалших глибин оголюються побудники, мотиви вчинків людини, ми виразно бачимо, як суспільне буття визначає свідомість. Герой – навіть герої, морально викриті, розвінчані. І це розвінчування зроблено так переконливо і психологічно точно, так точно розставлені акценти і дані оцінки, що глядач переживає внутрішній катарсис. Він по-новому дивиться на себе, на своїх

друзів, на життя. Позитивна якість значною мірою йде від заперечення негативного, нищого, бездуховного і в людині, і в суспільному бутті.

Вищі рівні психологізму виявляє Я.Стельмах і в наступній своїй драмі – “Провінціалки”.

У п’єсі “Провінціалки” автор не тільки знайомить нас із типом осіб, що нездатні до боротьби, до відстоювання своїх принципів і поглядів, врешті свого права на власні думки й почування, на особисте щастя, а й переконливо демонструє, як відступництво таких героїв звільняє і полегшує шлях войовничому й нахабному, без честі й совісті, міщанському агресивному началу, як одне зло породжує інше, втягує у своє порочне коло нестійкі душі.

Дійові особи цієї трагікомедії: Лідія Андріївна – містечковий провізор, що овдовіла рік тому і має дорослу дочку, котра мріє вступити до інституту на істфак.; дочка Таня – дівчина скромна, не розбещена, але й не позбавлена жвавого інтересу до сучасності і маминої життєвої хватки, тільки значно модернізованої; Борис – власник дачі, де тимчасово живуть ці гості з провінції (його мати звідти ж родом, а батько нині – ректор того вузу, куди хоче вступити Таня); кохана Бориса – Світлана, безперечно, більш досвідчена й активна, ніж цей учений муж, без п’яти хвилин доктор наук, 35-річний холостяк. Борис любить Світлану, вона єдина душа, що має доступ до його внутрішнього світу, є розрадою його самотності. Ну і, нарешті, приятель господаря дачі – Сергій, саме він – втілення “зла”, яке так плідно поширює навколо себе. Лікар-педіатр за фахом, він, для годиться, двічі на тиждень по три години займається професійною діяльністю: консультує дітей і не гребує “вдячністю турботливих мам”. А головним своїм заняттям зробив “лівий” сервіс: обладнує приватні автомобілі пристроями проти крадіжок і заробляє на цьому щодня по 100, а то й більше карбованців.

Гроші, легкодоступний “дефіцит” приголомшують провінціалок. Та й не дивно: Борис і Світлана теж залежать від цього “столичного” ділка. І ось він усім своїм розбещеним способом життя штовхає ошелешених “домашніх

кішок” на “лев’ячу” стежку. Під його розтлінним впливом в скромній працівниці районної аптеки прокидається хижак, із турботливої матінки, спонукувана тим же материнським почуттям, Лідія Андріївна перетворюється на жорстоку, ділову, навіть страшну у своєму цинізмі вимагательку.

Уявила собі жінка, що така ж доля, як її землячці, в котру колись закохався приїжджий парубок, може випасти й доньці, порівняла своє скромне, безрадісне удовине життя з тим, яке могла б здобути Таня, заодно забезпечивши і її старість, – і дала волю потайним силам. Підпоївши Бориса, коли він глибоко страждав від зрадливості Світлани, вона спровадила до нього свою дочку, а потім, апелюючи до його совісті, почала нав’язувати її йому в дружини.

Автор безжально вивертає напоказ аморальність людей, позбавлених надійних етичних орієнтирів, громадянського сумління й порядності, наголошує на розтлінності паразитичного способу життя. Закономірна і метаморфоза Тетяни. Зло породило зло: хижачка-мати тут же й покарана. Дочка відкинула її геть і як непотрібну їй особу, і як свідка свого морального падіння. А жертвою цієї купівлі-продажу стає Борис – нерішучий, нездатний на вольові дії і на самозахист.

Молода, яка щойно відчула свою силу, левиця випробовує вже на ньому свої кігтики. А поява на дачі Світлани, котру Борис перед тим прогнав разом із Сергієм, змушує її ще наполегливіше тягти його за собою: “Ходімо, любий... Ну що ж ти? Ходімо”. Завершується п’єса багатозначною ремаркою: “І піднімаються вони по сходах...”. Як переконливо показує драматург, зсув у соціальній психології, руйнування морально-етичних основ суспільства (а це вже наслідок передкризової ситуації не в економічній, а соціально-політичній сфері життя) особливо згубно позначаються на молоді, нестійких, несформованих ще душах.



Слушно висловився про основні проблемні вузли п'єси "Провінціалки" М.Кудрявцев: "Крах інтелекту й духовності, перед наступом агресивного у своїй цинічній нахабності міщанства, – пише він, – трагедію людяності, що опинилася в безсиллі і безвиході, у полоні суспільного фарисейства й подвійної моралі, спостерігаємо в цікавій гостроконфліктній трагікомедії Я.Стельмаха". [ 97, 162 ]

## РОЗДІЛ 2

### ВІДТВОРЕННЯ ІСТОРИЧНОГО МИНУЛОГО В ДРАМАТУРГІЇ 70-80-х РОКІВ

Відтворюючи історичні події й історичних осіб у недалекому (друга світова війна) і більш віддаленому (XIX ст.) минулому, роздумуючи про долі людські, драматурги 70-80-х вже відмовляються від багатьох міфів, створених радянською пропагандистською машиною (для означення їх існували відповідні кліше типу: “монолітна єдність”, “непорушна дружба”, “нерозривний союз” тощо). Дослідник В.Турбін аналізує це явище на рівні мови: “Лінгвометафізичною метою влади, – пише він, – було створити довкола себе певну духовну ауру, невидиму, але непорушну стіну, складену не тільки зі слів-цеглин, але й цілих словесних блоків. Блоки містили в собі епітети, які означали непохитність, міцність...”.[132, 352] Але згодом ця стіна почала руйнуватися, непорушні кліше втрачали свій сенс, стиралися. Правда рвалася назовні і шукала нових, живих, правдивих слів. Міфи потребували свого перегляду.

Спробу деміфологізувати недавню історію – події другої світової війни – зробив М.Зарудний у драмі “Тил” (1977), де звернувся до першого, найбільш трагічного її періоду (у ремарці зазначено – “липень 1941 р.”).

Події п’єси розгортаються в тилу у ворога, в степах під Новоросійськом, де опинилася жменька українських селян (і не тільки) – людей різного віку, різної вдачі, випадково зведених долею разом: думали евакуюватись, тікали з села, відстали від поїзда. Дехто думає прорватися крізь фронт “до своїх”, дехто просто розгублено, спонтанно переживає цю нелегку ситуацію. Становище ускладнює присутність двадцятьох дітей з дитячого будинку, яких також не встигли евакуювати. Їх супроводжує і ними опікується одна з жінок – Оксана, а також Остап Наріжний – людина, яка взяла на себе функції керівника, командира цієї групи. Люди не знають, куди йти, де знаходиться

фронт, де німці і де свої. Зв'язок зі світом відсутній, лише блаженський радіоприймач подає уривчасті вісті – закамouflьовані, неточні, суперечливі. Згодом припиняється і ця інформація (Вірка у приступі істерії розбила приймач).

Розгубленість, сум'яття – аж до розпачу, паніка, невідомість і страх пробуджують далеко не кращі почуття, людські якості. Першими ламаються молоді.

Вірка дорікає за свої нещастя всім, лютиться, несправедливо і грубо ображає Оксану:

**Вірка** (*до Оксани*). А все через вас! Якби не ви зі своїм приютом, то ми не відстали б від ешелону... Це ви послали тоді Сергійка добувати пайки для дітей...

**Оксана**. Ні, я сама хотіла йти, але Сергій не дозволив...

**Вірка**. “Не дозволив...” Спутав нас усіх ваш виводок... А якщо ми до німців потрапимо?

**Оксана**. Мені гірко чути твої слова... Ти колись сама будеш матір'ю і зрозумієш...

**Вірка**. То не ваше діло! Я, може, п'ятеро матиму... Я – молода, і в мене є Сергій... Буде Сергій! А у вас... нікого, мабуть, не було і не буде.

*Оксана скам'яніла.*

Не буде, бо ви... ви... стара і гидка баба... Вас, напевне, ніхто й ніколи не поцілував, а мене кохають! Люблять мене, чуєте, стара діво! (304).

Відчай і безпредметну злобу проти всього світу виявляє й Женя, яка у відсутність нареченого стає коханкою дезертира Чупруна:

**Женя**. Я... я вас усіх ненавиджу! І проклинаю той день, коли послухала вас і поїхала із села...

**Наріжний**. Женько, не дурій!

**Женя**. Не хочу більше блукати, в цих пекельних німих степах... не поїду з вами далі... Я на фронт втечу... Втечу! (296).

Палка, жагуча і невчасна її любов до Романа Чупруна, хоча дівчина й не знає, що він живе з фальшивою посвідкою про звільнення від військової служби, – і поза цим їхня любов від початку надломлена, надривна, вона виросла зі зради Женькою нареченого – солдата Марка Наріжного, сина їхнього командира. На тлі цих “праведних” і “неправедних” пристрастей ведуться дріб’язкові сварки, виникають обивательські спогади й взаємні дорікання між двома “передовиками бурякозбирання” – Марією і Ольгою. Одна тішиться й вихваляється спогадами, як поруч з начальством у президіях сиділа, друга – преміями: патефоном, матерією... Так на тлі всенародної трагедії зазвучала й обивательська гротескно-іронічна нота.

Є серед присутніх, виявляється, і прихований дезертир – Роман Чупрун. Злякавшись, не бажаючи йти на фронт, він скористався матеріною допомогою: дістав фальшиву довідку про те, що не може за станом здоров’я служити в армії (ситуація теж не така-то й рідкісна). Таким чином, М.Зарудний досить переконливо передав загальну картину деморалізації, проявів (інколи досить жорстоких) обивательського, боягузливого, егоїстичного “я”, прихованого зрадництва, яке завжди може стати явним.

Але є серед персонажів драми й інші люди: сильні й чесні, з почуттям обов’язку й відповідальності. Вони шукають у цій екстремальній ситуації виходу зі становища, підтримують розгублених людей, заспокоюють, нормалізують стосунки. Це немолодий чоловік Остап Наріжний, який сам узяв на себе обов’язки командира і відповідальність за цих людей, в минулому – заступник голови колгоспу, нині неіснуючого; це старий музика – скрипаль Береговий, і колишній кравець-єврей з Польщі Шварц, це Оксана – втілення доброти і материнського прагнення захистити, врятувати, інтелігентна і делікатна навіть у цих трагічних обставинах, і, нарешті, Сергій Льонок, з його юнацькою самовідданістю і патріотизмом. Характерно, що серед цих людей немає партійних функціонерів, кар’єристів-пустодзвонів з їх мітинговим патріотизмом: наперед вийшли звичайні люди, – люди дії, з

тверезим розумом, добрим серцем, які не втратили своєї духовної сили в роки воєнного лихоліття, і завдяки яким наш народ вистояв у боротьбі з фашизмом. Ті, що стали в цих обставинах “командиром” і “комісаром” (звичні поняття), вибрані людьми в безвихідній ситуації за свої людські якості, а не за якісь вигадані “чини” і “заслуги” перед партією. Недаремно критика свого часу відзначала: “Неординарним твором про боротьбу народу з фашистськими загарбниками є трагедія “Тил” (1978) – п’єса з яскравими характерами-особистостями, що (кожен по-своєму) проявляють себе в екстремальній ситуації воєнного лихоліття. Одні з героїв (Наріжний, Льонок, Віра, Оксана, Марко) виношують подвиг в душі своїй, готові здійснити його в будь-яку хвилину; інші (Чупрун, Женя) морально і духовно відроджуються на наших очах”. [97, 154]

Проте думається, що ідейний задум п’єси дещо знижує “соцреалізмівська” установка на “виправлення” і “переродження” в радянських патріотів і героїв усіх персонажів п’єси без винятку. І боягузливий дезертир Чупрун, і дрібні обивательки й егоїсти гинуть в кінці п’єси героїчною смертю – дають себе розстріляти, а разом із собою і двадцятьоро дітей, але не видають командирів і єврея.

Взагалі весь трагічний, для радянської драматургії вже ніби й традиційний (гинемо, та не здаємося) фінал п’єси виглядає дещо надумано і непереконливо. Німцям не потрібно було звертатися “від імені командування” до купки переляканих жінок, дітей і старих, щоб змусити їх виказати “єврея, комісара і диверсантів”. Дещо надуманим виглядає і те, що всі персонажі виструнчуються у відповідь під червоним стягом (хустина, піднята на колесі млина) і з героїчним пафосом приймають смерть.

Як ми вже зазначали, це скоріше була певна художня умовність, потрібна авторові для ствердження його ідеї, задуму створити “оптимістичну трагедію”. Дійсно, за об’єктивною реальністю зображуваних подій (війна, оточення, голод, що насувається) п’єса трагічна. Але трагічна

невідворотність тотальної загибелі всіх є умовністю, спроектованою автором. Тотальність і особливо пафосність цієї загибелі не були підготовлені у п'єсі психологічно: це була данина загальноприйнятим літературним нормам, що стверджували радянський міф. Міф про те, що вихований партією народ – це єдина монолітна сила, унікальна, небачена ще в історії співдружність, де “людина людині друг, товариш і брат”. Де всі гинуть, але не зраджують високі ідеали партії. Саме в такому ключі працювала радянська пропагандистська машина, і відійти письменникові від цих десятиріччями стверджуваних догм було нелегко.

Проте для свого часу драма М.Зарудного “Тил” була показовим явищем. Письменник зробив крок до правди, істини. Це само по собі було вже запереченням основних максим пропагандистської міфології. У п'єсі виразно показано і бездуховність, і етичну глухоту та жорстокість представників “найпередовішого” радянського суспільства, вияви яких особливо помітні у молоді, в яких руйнівна машина партійного (чи, скоріше, комсомольського) виховання вбила людяність.

Згодом про це скажуть і українські, і російські письменники набагато відвертіше і послідовніше.

Але був, безперечно, реальністю життя нашого народу і той героїчний порив відстояти свою свободу і незалежність від фашистської чужоземної навали, який і визначив хід війни. І йшов цей порив не від вказівок і залякувань партійних вождів. (До речі, останні теж зверталися у найтяжчі періоди війни до вікопомної пам'яті народу, до його національної витривалості і гідності). Він ішов від найглибших глибин і любові до свого роду-народу, до своєї рідної землі, до своєї людської совісті. І М.Зарудний зумів це у п'єсі розкрити.

Чимало нового вніс драматург і в художню палітру п'єси. “Тил”, – писала Д.Вакуленко, – твір своєрідний за композиційною структурою (відсутність замкнутого сюжету), характером розгортання дії (гранична

внутрішня напруженість і дещо уповільнена динаміка подій), тональністю, атмосферою твору загалом. Вдавшись до часової і просторової локалізації подій, обмежуючи число дійових осіб..., автор з глибокою правдивістю передає драматизм становища героїв, усю безвихідність їх “тилової” ситуації, в якій лишається або здатися, або загинути в нерівному бою”. [ 79, 656]

Драма М.Зарудного “Тил” мала значний сценічний успіх, ішла в усіх провідних театрах України і за її межами і була відзначена Шевченківською премією.

Проблеми, пов’язані з другою світовою війною, зокрема проблему пам’яті про неї, яка переходить у байдужість і безпам’ятство, коли героїчні вчинки, мужність, відданість своїй Батьківщині аж до смерті і сама трагічна смерть, загибель окремої людини можуть забутися або й постати спотвореними, прагне підняти Лариса Хоролець – народна артистка України і драматург – у драмі “В океані безвісті” (1983).

...Місто на Україні. Роки окупації. Напівзгоріле приміщення театру, де ховаються двоє людей: суфлер Яша і Зіна – молода актриса, щаслива в сімейному житті жінка і мати. Сьогодні вона теж “служить”: окупанти прагнуть мистецтва. Зіна танцює і співає для них. А невдовзі має відкритися театр. З гіркою іронією говорить про це Суфлер:

**Суфлер** (з іронією). Німці теж люблять театр... Мистецтво. Бач, вони їдять, п’ють, а ви співаєте, танцюєте, а там і спектаклі ставитиме. Ви так закохані в мистецтво, що й перед сатаною будете викаблучуватись, вихилитись, кривлятись, завивати, щоб аж пуп розв’язувався.

**Зіна.** Говори, Яшо, говори.

**Суфлер.** Будете. І спектаклі будуть. Раз почали – будете.

**Зіна.** Будуть. І ти полізеш в суфлерську будку. [143, 245-246 ]

Реалії часу досить яскраво розкриваються через образ Есесівця і його промову про “новий лад” для окупованого населення, що зводиться до рівня

безсловесних і покірних рабів. У промові фашиста багато раз звучать і погрози покаранням.

**Есесівець.** ...Ми позбавили вас усіх законів. Ми знищили ці закони! Це вам треба засвоїти, завчити. Ви лише живий матеріал для будівництва “третього рейху”... Ви полонені. А права? Ваші права, як права худоби. Ми захочемо – ви будете на нас працювати, захочемо – будете нам співати... виконуватимете кожен наш наказ, інакше... (*...Жест рукою. На хвилину висвітлюється шибениця*). [ 143, 243 ]

І в цих похмурих страхітливих реаліях всенародної трагедії жорсткої – на винищення – окупації розгортається внутрішня трагедія кожного персонажа: як жити і діяти? Як зберегти в собі крихту самоповаги, людської гідності? Взагалі – бути чи не бути? Це гамлетівське одвічне запитання, як відзначає Суфлер, стоїть і перед цілим народом, і перед кожною людиною – від дитини до старого діда. І кожен вирішує його по-своєму, в міру громадянського почуття, вихованості, світогляду, своєї людської моралі. (“Всі проблеми зібрались водно: “Бути чи не бути?.” Сотні тисяч дійових осіб...”).

Спочатку нам здається, що Зіна, опинившись, по суті, у безвихідному становищі, просто “виживає”. Що вона вірно служить німцям, забувши, хто вона і що вона. Про це досить болюче їй натякає Яша Зелінський, який не хоче взяти у неї хліб (“Я твій хліб, хліб Каїна, їсти не буду...”). Між актрисою і суфлером весь час точаться діалоги з підтекстом:

**Суфлер.** ...Мелькнула думка і тебе вбити. Але не бійся – не вб’ю... і боюся, і жаль... і взагалі, для подвигу я не годен.

**Зіна.** Подвиг, Зелінський?

**Суфлер.** Аякже, убити зрадника – подвиг... Ти здала норми ГТО?.. “Готов к труду и обороне...” Ти виявилася готовою до труда. Готова і до оборони... себе обороняєш, від злиднів обороняєшся, від смерті



обороняєшся... (*Чути постріл*). А німці скупі люди – витратити кулю так просто не будуть... А які вони зблизька, Зіно? Я їх зблизька не бачив...

**Зіна.** Всякі, Зелінський.

**Суфлер.** Здала на людей не схожі. А зблизька?

**Зіна.** Схожі. [ 143, 250-251 ]

Ніби з туману пам'яті, з минулих років напливають сцени – картини буття людей при окупації, і центральні – з актрисою.

...Поява в театрі Фашиста, його прагнення “приручити” актрису – гарним одягом, перспективою квартири. Далі – сцени допитів молодих людей – Красеня, Циркача, дівчат. Розповідь Красеня про те, як актриса носила в казино вибухівку. Допити і катування, мученицька смерть Зіни і її товаришів – все це вже ніби традиційна схема зображення воєнного часу, періоду окупації, руху опору й звірячого знищення його учасників.

Але історія героїні її смертю не закінчується. Події розгортаються в часі й далі, ми переносимося в українське село, зустрічаємося з Матір'ю Зіни, яка вже втратила у війні чоловіка і трьох синів. Спогади жінки про початок війни, її розмови із загиблими (вона кладе на лаві поруч себе чотири шапки і розмовляє з ними, як із живими), сповнені болю й любові, гіркоти й величезного, неймовірного терпіння, розкривають всю глибину народного світобачення, народної оцінки подій.

Мати виховує маленьку Діну – дочку Зіни, і тут, у селі, їх знаходить Яша-суфлер – знаходить, щоб розказати Матері про смерть дочки.

**Мати.** І ти пішла, Зіно. Що ж ви так, діти?.. Беріть уже й мене з собою...

Рятуючи дитину, бабуся пробирається з нею в сусіднє село. По дорозі її поранено, а немовля рятує солдат Пантелеймон. Маленька Діамара стає Пантелеймонівною...

І ще один виток історії. Повоєнний час. “Хата Матері. Мати вибілена-вибілена сивиною, в білій сорочці, в корсетці. Старість висушила її... Вони вдвох з Діною.” Бабуся не впізнає внучку. Та згодом, як оповідає дівчина,

“вона повірила, що я її внучка, повірила, впізнала, а може, краще сказати, відчула”. Та мало що може бабуся розповісти – роки, горе притупили пам’ять.

Діна – тепер уже актриса – хоче вступити в партію (майже обов’язковий для інтелігента ритуал), але парткомісія не має певних даних про батьків. Звідкісь приходять чутки про те, що мати Діни співробітничала з фашистами, закликала земляків їхати на роботу до Німеччини... Батько – теж невідомо хто. Все потонуло в океані безвісті. Морок війни поглинув і героїв, і зрадників, що їх виказали і призвели до загибелі... Один з героїв п’єси говорить: “Безвість... Безвість страшніша, ніж смерть... Темніша і глибша... І страшніша... Людина померла... Людину вбито... Людина десь мучиться в полоні... Гірко, але про неї знаєш... А коли безвість...” [279]. Ці слова передають, мабуть, найстрашніше: не пам’ять війни, а її всезрівнююче безпам’ятство.

Та на цій трагічній ноті драматург не хоче скінчити п’єсу. І буде ще один, завершальний, епізод: на одному п’ятачку у місті доля зводить й інваліда без обох ніг Циркача, і солдата-рятівника, пенсіонера Пантелеймона, і зрадника Красеня, і Діну. Нічого ще не розкрито і не з’ясовано, але є сумніви, є зошит спогадів сорокарічної давності Циркача. Є погляди Циркача і Красеня, що “схрестились і розійтись не в змозі”. І пройдуть поряд з цими персонажами тіні загиблих (Зіни, Суфлера, Першої і Другої дівчини). З’явиться і сільська хата, а в ній мати-сирота... В океані безвісті зникло не все, і правда рано чи пізно має змогу, мусить відкритися, реанімувати себе.

Лариса Хоролець любить згущувати події, ускладнювати сюжети, з’єднувати віддалене (війна – мирний час, місто – село), знаходячи і там, і там виміри людяності й жорстокості, любові, що насичує душу і робить її майже безсмертною, і спустошуючої ненависті. Можливо, інколи її п’єси здаються перегруженими драматичними перипетіями, – так, ніби авторка прагне увібгати всі дотичні проблеми в один твір. Бракує їм і композиційної

стрункості, логічної обґрунтованості подій. Але вони були ширі і в цілому відображали трагічну правду війни, виявляли незашорений ідеологією погляд на джерела людської мужності і витривалості, відданості батьківщині і героїзму – як природні притаманні людині риси. І в цьому їх цінність і життєвість.

“Чи чули в радянській драматургії 1950-1980 рр. трагедії, що по-новому, правдиво зображували великі людські пристрасті, складні трагічні конфлікти, де б нетрадиційно осмислювались поняття вірності й зради, почуття й обов’язку, морального падіння й стійкості, відступництва і каяття? – запитує сучасний дослідник драматургії М. Кудрявцев. – Чи існував драматичний твір, у якому з позицій загальнолюдської правди, а не ідеологічної доктрини зображувалась суворая дійсність сталінської репресивної системи, котра породжувала у народу сумніви в казарменому соціалізмі, а то й протест проти нього, що, на жаль, у роки війни з гітлеризмом виявився у відступництві та зраді?” [98, 155-158]

Таким твором критик вважає п’єсу М. Руденка “На дні морському”, написану ще у 1962 році, коли піднялася хвиля шістдесятництва і таким жагучим було прагнення правди – правди в історичному, суспільному, духовному житті людини (додамо, що невдовзі п’єса була заборонена, а її автор з тавром “дисидент” і “відступник” надовго потрапив у брежнєвські табори 70-80-х років.

Безперечно, п’єса Л.Хоролець не була таким гострим політично твором. Але й вона наблизила нас до правди про війну, зробивши це у властивій їй стримано-ліричній манері.

Утвердження стійкості і мужності людини, яка підпала під жорстоку фашистську окупацію, пронизує і драму Володимира Дрозда “Земля під копитами”. Неймовірно важка окупаційна одіссея молодої жінки Галі Поночівни з придніпровського села Микуличі, яка врятувала від загибелі своїх трьох малолітніх синів, зображена в п’єсі з епічною трагедійністю,

психологічно-емоційним потрясінням, що відзначала критика 80-х. “Яку незламну, дивовижну силу духу випромінює ця жінка-мати, дружина фронтовика, які жахливі тортури й приниження зносить вона, яку кмітливість і винахідливість проявляє, аби врятуватися й, отже, зберегти найдорожчий скарб – трьох синочків, – пише театрознавець Д.Шлапак. – Галя Поночівна вибирається з-під мертвих тіл розстріляних своїх земляків, тікає з колони гнаних у німецьку чужину...

Врятування жінкою-матір'ю своїх дітей від загибелі у вихорі смертей, що їх сіяли вороги, драматург підносить на п'єдестал подвигу, трактує як героїчне діяння, гідне легенди”. [ 148, 153-154] І дійсно, манера драматургічного письма В.Дрозда має свої витoki і в народній творчості – думі, пісні, в епіко-драматичній творчості О.Довженка і М.Стельмаха. Характери героїв твору подані романтично-укрупнено. “Це люди великої самопожертви, граничної чесності, світлого сумління. Усіх їх об'єднує історична пам'ять народу, усвідомлення тієї істини, що ворогу не вирвати їх коріння з прадідівської землі, що “поки будуть діти, доти будемо і ми”. [148, 154]

Цей поворот від радянського штаповано-гасельного патріотизму в бік загальнолюдської трудової і родової моралі був дуже показовим.

Це засвідчує фінальний монолог, який вкладає автор в уста героїні – Галі Поночівни: “І зрозуміла я, що наші Микуличі – давні як світ, що предки микуличан жили на берегах Дніпра тисячоліття, що не раз копита чужих коней топтали їх землю, але люд тутешній схожий був на дерезу, яку ні сокирою не вирубаєш, ні вогнем не випалиш, бо її коріння глибоко в землі, і повесні вона знову зеленіє. Вітер віків змітав орду загарбників, а микуличани жили”. “От саме про це, про безперервність нашого родоводу, про безсмертність народу, який здолав і новітніх фашистських зайд, епічна драма В.Дрозда, – підсумовує Д. Шлапак.

У трагедії на дві дії “Запитай колись у трав...” (1985) Я.Стельмах звертається до теми “Молодої гвардії” – групи юнаків і дівчат з Краснодона, які в роки німецької окупації створили групу опору, протидіяли німецьким властям, були виказані зрадником, і, закатовані, трагічно загинули.

Як відомо, ця яскрава сторінка періоду другої світової війни, що розкривала героїзм і патріотизм української молоді в роки окупації, висвітлювалась у нас принаймні двічі. В романі О.Фадєєва “Молода гвардія” подвигів молоді Донбасу була дана найвища оцінка, як вона, ця молодь, заслуговувала, з позицій радянського патріотизму: в основі самовідданої діяльності юних героїв лежали, як стверджувалося, вказівки партії і комсомолу (авторові роману, О.Фадєєву, навіть доводилося “доопрацьовувати”, “дописувати” й змінювати текст роману в зв’язку з цією настановою).

Згодом у пресі пройшла хвиля “переоцінки” діяльності молодогвардійців, зокрема керівника групи Олега Кошового. Образи і його, і матері героя паплюжилися деякими батьками інших молодогвардійців, які не здобули такої високої оцінки. Як з болем відзначав сам автор роману, що з любов’ю і захопленням писав свій роман. Люди з обивательською психологією підняли непристойний торг за почесні на могилах замучених героїв.

І ось героїчна і трагічна тема “Молодої гвардії” зазвучала знову – як тема загальнолюдська і вічна. Тема такої природної для молоді людини самовідданості й саможертвності в ім’я найдорожчого – любові до Батьківщини, своєї землі. Любові до друзів. Кохання. Чисті й світлі ці почуття й піднесені драматургом у трагедії “Запитай колись у трав...” (назва твору взята з незавершеного вірша Івана Земнухова, одного з героїв “Молодої гвардії”).

Історія “Молодої гвардії” у Я.Стельмаха поетизована і ліризована. Зображення подій у творі має певну символічну відстороненість від

реальності, буденної конкретності (де, хто, коли, навіщо...). Події постають ніби у двох планах: сучасному (як було) й минулому (як воно мислиться, згадується, “прочитується” з відстані часу). Умовний інтер’єр у п’єсі, змальований у ремарці:

“На сцені – кілька стільців. Неквапно й просто виходять і сідають на них Іван, Клава, Уля, Сергій. Олег не сідає – стоїть, поклавши руки на спинку стільця.

На мить усі завмирають...” [ 129, 179 ]

Такою ж умовно-символічною ремаркою п’єса і закінчується: “Підійшли нечутно решта молодогвардійців, стали поруч.

**Клава.** Ви чуєте? Це ростуть трави...

І, поки повільно згасає світло, так і стоять вони всі разом”. [ 127, 225 ]

У п’єсі на відміну від інших творів Я.Стельмаха, багато монологів. Це монологи-роздуми Клави, її освідчення в коханні до Вані Земнухова. Монологи Іванового Батька (роздуми і переживання за сина, за дітей); монологи з претензіями на філософічність Есесівця; моторошні монологи-зізнання Поліцая і Зрадника про мотиви їх вчинків; монологи Олега, Улі, Сергія. Навіть монолог Ката – про вигоди його “роботи”.

Саме монологи і створюють другий, внутрішній смисловий ряд п’єси, поглиблюють і по-новому увиразнюють події – все, що відбувається. Ведеться у п’єсі й дискусія між Фашистом і молодогвардійцями, яка увиразнює внутрішній конфлікт: між жорстоким насильством і прагненням людини до свободи, незалежності, – між Добром і Злом. П’єса має виразну проєкцію в сучасність – і критика це вже зафіксувала. “Показово, – відзначала Д.Вакуленко, – що події 30-ти і 40-річної давності у творах українських драматургів не відійшли у небуття, не стали тільки dokonаним фактом минулого: вони активно включаються у наше сьогодення, впливають на долю і духовне змужніння сучасника, дуже часто самі спричиняють ті

колізії морального іспиту, що є предметом пильної уваги сучасної психологічної драми”. [24, 306 ]

Слід додати ще таке: висвітлені сьогодні по-новому, із загальнолюдських позицій і в руслі психологічної драми, події набувають нового, глибшого сенсу. Ми починаємо розуміти, що не партійний чи комсомольський наказ рухав цими молодими людьми, а глибока віра – віра в добро і красу, любов і непорушну дружбу, в свій рід і народ. І в свою Вітчизну, її незнищенність і неупокореність, її честь й історичну велич. І саме ця віра не дала їм зламатися.

Я.Стельмах звернувся до теми героїчного подвигу народу в час другої світової війни і в п’єсі “Шістдесят вісім”, жанр якої він визначив як “повість для театру”.

“У п’єсі “Шістдесят вісім”, – пише Д.Шлапак, – радує сміливий творчий пошук автора як у сфері яскравого життєвого матеріалу війни, так і в царині драматургічної форми. Про воістину легендарний подвиг відважного загону чорноморців-десантників під командуванням 29-річного старшого лейтенанта Кості Ольшанського, який з тилу увірвався в окупований фашистами Миколаїв і тим забезпечив швидке визволення міста військами 3-го Українського фронту в березні 1944 року, Я.Стельмах розповідає у жанрі драматичної повісті, у формі слідопитського дослідження його молодими сучасниками”. [ 148, 155 ]

У драмі, яка має документальну, історичну основу, широко використано епічний елемент: численні ремарки – по суті, розгорнуті яскраві картини подій, історичні документи, які засвідчують подвиг шістдесяти восьми, біографічні довідки, т. б. мовити, досьє моряків, листи їх рідних – вони вплетені у діалоги персонажів і, особливо, широкі, філософськи забарвлені монологи автора. Як колись В.Стефаник у своїй дивовижній новелістиці фактами, численними штрихами, взятими з реального життя, оживив і поставив перед очі читача в усій своїй людській сутності героя-мужика, так і

драматург Я.Стельмах рядом експресивних деталей “олюднює” своїх героїв, робить зрозумілими психологічні витоки героїзму, самопожертви в ім'я визволення народу, Вітчизни.

Всі до єдиного молоді герої п'єси гинуть. Мабуть, без тотальної загибелі всіх і обов'язкової мученицької смерті окремого героя. У нас героїзм не мислився і не викликав довіри. Цей вже ніби екзистенційно-традиційний фінал драм і трагедій (“оптимістичних трагедій”) радянського часу, особливо про період другої світової, властивий і драмі Я.Стельмаха “Шістдесят вісім” (в кінці п'єси звучать імена всіх загиблих героїв).

Всі названі п'єси мали й сценічну історію, з успіхом виставляючись на сценах республіки і поза її межами. Особливо широкою була вона у п'єсі досвідченого драматурга М.Зарудного “Тил”. Розпочавши сценічне життя в Харківському драматичному театрі ім. Т.Шевченка (режисер В.Івченко), п'єса з успіхом йшла в Київському російському театрі ім. Лесі Українки під назвою “Пять дней в июле” (режисер-постановник М. Рєзникович), у Черкаському ім. Т. Шевченко (постановник А. Ситник), в Одеському драматичному театрі (режисер Б.Мешкіс), у Львівському театрі ім. М.Заньковецької (1977, режисер-постановник С.Данченко), і, звичайно ж, у Київському театрі ім. І. Франка (постановник С.Сміян і режисер С.Степась, композитор І.Шамо, художник Б.Герлован). Творчі колективи підсилювали, дедалі сильніше акцентували у виставах, крім факторів ідеологічних, аспекти людинознавчі, психологічні, особистісні. Особливо це виявлялося у творчості молодшої генерації драматургів (Я.Стельмах, Л.Хоролець, В.Дрозд) і, відповідно, у виставах за їх п'єсами. Хоч і повільно, але живі паростки життя пробивали залізобетонний панцир догматичної ідеологічної установки.

Нелегке завдання осмислити минуле, епоху Тараса Шевченка і епоху Лесі Українки, осяяні постатями цих геніальних творців українського народу, що втілювали духовність нації, зробив Юрій Щербак у п'єсах “Сподіватись” (1976), “Стіна” (1983).



До першої з них автор знайшов за потрібне додати передмову, яка розкривала задум і підкреслювала поетику твору. “Незважаючи на те, що маю надихаючий досвід трьох театральних постановок п’єси “Сподіватись”, – пише Ю.Щербак, – (в театрі-студії Київського інституту театального мистецтва ім. Карпенка-Карого, у Київському академічному російському драматичному театрі ім. Лесі Українки та Ворошиловградському обласному музично-драматичному театрі), а також телевізійної вистави, наважуюсь висловити кілька міркувань як для читачів, так, можливо, і майбутніх постановників п’єси”. [152, 81] І далі: “Неважко помітити, – роз’яснює Ю.Щербак, – що п’єсу витримано в умовно-метафоричному дусі, хоча й на основі жорстокої документальності”.

Принцип цей покладено як у побудову п’єси та відбір матеріалу для неї, так і в спосіб трактування героїв. При такому підході не залишається місця для натуралістичної ілюзорності п’єс побутових. Актори, висловлюючи погляди історично реальних осіб, зовсім не повинні переконувати глядача в тому, що перед ними – “справжні” Леся Українка, Іван Франко чи Ольга Кобилянська (тобто більш-менш вдало загримовані під великих людей актори). Недарма у п’єсі існують одразу три Лесі – Леся-дівчинка, Леся-поетеса, вічно жива, молода й сповнена сили духу, і Лариса Петрівна Косач – тяжко хвора геніальна людина. Чим більше умовності й гротеску буде в оформленні вистави – тим краще. Автор у цьому цілком покладається на фантазію сучасних режисерів та сценографів. Спектакль має бути насичений музикою, яку так любила й знала Леся. Читаючи п’єсу чи працюючи над її сценічним утіленням, треба пам’ятати віщі слова Лесі Українки: “...в літературі мають вартість портрети, а не фотографії... без видумки нема літератури”. Додамо: і театру теж”. [ 152, 82 ]

Твердження і міркування автора щодо свого твору, його художнього задуму, поетики, певної відстороненості й символічності образу героя (героїв) дуже показові. В свій час – на початку ХХ ст. – поет і драматург-

символіст С.Черкасенко, створюючи поетичну драму “Про що тирса шелестіла...” з історичним образом козацького отамана Івана Сірка в центрі, попереджав у вступному слові, щоб читач не розглядав драму й виведені у ній образи як історичні – бо “це лише символи, якими ми могли б міряти власне життя”. До цього фактично спрямовує нас і Ю.Щербак у передмові до п’єси “Сподіватись” – “Від автора”.

У “Пролозі” у повістувально-епічному ключі дві Лесі – 1-а і 2-а – окреслюють трагізм і велич долі поетеси: “Вона прожила лише сорок два роки, страждаючи фізично і морально. Пізнала самотність чужини, нерозділеність кохання, відчуження і відчай...” “А наприкінці життя – грошові нестатки, борги і злидні...” Але – життєстверджуюча нота вривається всупереч трагізмові повісткування – “вона жила всупереч усьому. Сміялася, перемагала біль і писала свої геніальні твори... Тепер вони стали невіддільною частиною народної душі...”.

Тут же звучить і поезія Лесі Українки “О, знаю я, багато ще промчить...”. Як звук камертона, пролог настроює нас на розуміння драматичних, а то й трагічних обставин життя поетеси і виняткової сили духу, що допомогла їй стати тим, чим вона стала: сильним і прекрасним голосом свого народу.

Частина перша представляє собою складний філософський і публіцистичний монтаж з двома групами персонажів: одні з них – 1-ий, 2-ий, 3-ій пани в уніформі, Пан у чорному представляють зовнішнє, бюрократично-офіційне оточення поетеси, монархічне і шовіністичне за своєю суттю; і другі, які представляють ближче оточення Лесі: Мати, Батько, Климент Квітка, Іван Франко, Сергій Мержинський, Павло Тучапський, нарешті, 1-ий, 2-ий і 3-ій патріоти, яких Ю.Щербак змальовує іронічно, як націонал-патріотів, чи, за недавньою термінологією, націоналісти. Голоси – міркування, погляди представників обох груп – звучать монологічно, або

сплітаються в діалогах та полілогах, створюючи широкий спектр суспільних та особистих інтересів, які вирують довкола поетеси.

Суспільний фон дедалі більше руйнує один з міфів початку ХХ століття про віддаленість, відстороненість Лесі Українки від політики, від громадського життя; інтимний (Квітка, Мержинський, батьки, друзі) розкриває перед нами люблячу й кохану жінку, дочку, сестру, приятельку...

Про біль материнського серця, напружені роздуми про долю дочки, її трагічний фатум – хворобу.

**Мати.** Леся ходити зовсім не може, вона ледве пересувається на милицях... А вона ж молода дівчина, їй вже треба було б... Чи є бог на небі? Чи є справедливість? Лікарі поставили діагноз – туберкульоз кульшового суглоба. Леся терпить, тобто мовчить і думає, що я не бачу її мук, що я не чую, як вона часом уночі плаче... А я все чую... Вона ще трохи надіється на одужання, а я не надіюсь не крихти... [152, 98 ]

Мати – талановита письменниця Олена Пчілка – виступає не тільки як опікун Лесі, що добилася можливості повезти дочку в Берлін на операцію до професора Більрота, що супроводжує і всіляко підтримує її, болячи її болями, але і як духовний наставник:

**Мати.** ...Я робила так, щоб мова народу була моїм дітям найближчою. Життя серед волинських селян сприяло тому... *(Пісня лунає голосніше)*. Можу з гордістю сказати, що Лесю Українку створила я. Я дала їй усе – талант, освіту, літературну долю, придумала для неї псевдонім... Ось тільки щастя я їй не дала. *(Затуляє обличчя руками)*. [ 152, 88 ]

А далі образ Матері буде доповнюватися листами Лесі Українки – ніжними, сповідально-щирими, безмежно довірливими. Ці листи – розмова однодумців і найщиріших друзів, це розмова двох жінок, що вмiли глибоко мислити і тонко відчувати. Це розмова людей української духовної еліти того складного часу.

Так руйнується ще один міф радянських часів про “ідейне” розходження, яке нібито існувало між “народницею” Оленою Пчілкою та “соціал-демократкою” Лесею Українкою.

Так само і образ Батька, Петра Антоновича Косача, “дійсного статського радника з потомствених дворян Чернігівської губернії”, переданий через його мовну партію, допомагає зрозуміти ту щасливу і духовно багату сімейну ауру, в якій виховувалась і формувалась поетеса.

Особливу сторінку п'єси становлять драматичні сюжетні лінії Леся Українка – Сергій Мержинський та Леся Українка – Квітка. Перша історія розкриває нам історію кохання болісного і трагічного, омріяного і недосяжного, як блакитна квітка троянди. Про це виразно говорять рядки листів-монологів Мержинського, монологів і поезій у прозі Лесі Українки (“Твої листи завжди пахнуть зов’ялими трояндами...”). І друга історія – це любов Лесі і Климента Квітки – чоловіка, вірного товариша в далеких мандрівках, помічника і однодумця, друга у нещасті – хворобі на туберкульоз. Ці історії підкріплені, знову ж таки, численними листами (самої Лесі, близьких людей з її оточення – Матері, О.Кобилянської), поезіями, монологами-сповідями, розкривають перед нами образ поетеси з інтимної сторони, як ніжної жінки, що вміє віддано кохати, дочки, делікатної і щирої подруги... Змалюванням цих чистих і прекрасних стосунків засвідчених найточнішими людськими документами – листами.

Як ми вже зазначали, зовнішнє драматичне коло складають у п'єсі події суспільні і політичні, які виражені через фрагменти царських маніфестів і указів, таємних донесень, знову ж таки листів, інформації, що її виголошують Пани в чорному і в уніформі, Патріоти, революційні діячі Мержинський і Тучапський. Говорять про політичне життя в країні й у світі й Леся Українка, її Мати. Все це створює широкий фон подій, хоча буває він інколи й надто публіцистичним, інформативно-сухим і надто обсяговим, широким. Все це,

без сумніву, знижує сценічність цієї і так несценічної в традиційному розумінні слова п'єси.

Не зовсім переконливим є й уривок, що передає діалоги-дискусії Лесі Українки з Патріотами – 1-м і 2-м, зустріч з якими відбувається у Львові перед від'їздом поетеси з Матір'ю за кордон на лікування.

Поетеса відкидає нав'язливий, тенденційний націонал-патріотизм (“...А деяким нашим поетам я б заборонила писати національно-патріотичні вірші. Може б, вони скоріше майстерності навчились, бо тепер вони найбільше надіються на патріотизм своїх читачів, а не на власну риму та розмір”). Така заміна таланту, майстерності ультрапатріотичними ідеями була для поетеси чужа і неприйнятна, але аж ніяк не чужою була національна ідея в цілому.

І ще один момент видається сьогодні застарілим відгомонам атеїстичних установок радянського часу. Леся в дискусії з Патріотами виступає проти “релігійної манії”, інакше кажучи, сектантського фанатизму і бузувірства, про які вона розповідає, що ніяк не можна ототожнювати з релігійним почуттям. Тому в аргументах дискусії, побудованої Ю.Щербаком, сьогодні хочеться віддати перевагу словам опонентів поетеси. Та й вмонтовані у текст рядки поезій Лесі Українки, по суті, не заперечують ані національної ідеї, ані віри поетеси, лише представляють їх у вищих, не обивательськи-примітивних вимірах.

Закінчується п'єса світлою надією, сподіванням на вічну славу і вічну пам'ять поетеси – дочки свого народу. Світлі й бадьорі рядки “Лісової пісні” – цього поетичного і філософського гімну, що прославляє закономірне відродження життя, вірші, слова про поетесу І.Франка, розповідь Квітки про велелюдну урочисту й скорбну процесію похорону Лесі Українки – це своєрідний реквієм, що звеличує пам'ять про велику дочку України, говорить про її безсмертя, вічне життя. Водночас драма Ю.Щербака спростовує міф про сталеву революціонерку, співця “досвітніх вогнів”, підкреслюючи людську багатогранність постаті цієї геніальної жінки.

Але, говорячи про цей неординарний твір драматичної літератури, слід відзначити і таке. Для того, щоб бути виставленою на сцені, п'єса потребує величезних зусиль режисера-постановника і всього акторського колективу. Потрібно продумати окремі мізансцени, до найтонших психологічних глибин відшліфувати численні тривалі монологи – інакше вистава перетвориться на знуджуючу й одноманітну декламацію, інформативний монтаж – що, на жаль, ми бачили навіть у Київському театрі ім. Лесі Українки. Бо п'єса про всіх своїх ідейних вартостях все ж таки швидше Lesendrama (драма для читання), а не сценічний твір. Недаремно театрознавець В.О.Сахновський-Панкеев у свій час зазначав: “Сутність “драми для читання” та її докорінна відмінність від “драми театральної” не в надмірній довжині п'єси (коли вона не вміщується в звичайну, “нормальну” виставу), і не в численності філософських роздумів, важких для сприйняття на слух (як це, звичайно, вважається), а в порушенні рівноваги між словом і дією – на шкоду дії (підкр. моє – Г.Д.). Чим більше наближається “драма для читання до свого ідеалу, тим далі стоїть вона не тільки від театру, а й від драми”. [121, 30]

Слід відзначити і таке. Розкриваючи думки і почуття незвичайної, непересічної особи, що віддавна було властивістю романтичного мистецтва, драматург не прагне створити п'єсу піднесеного, романтичного звучання. Спираючись на історичні й літературні факти, він прагне створити об'ємний і реальний образ – людини, митця, громадянина, що боліє болями свого часу і свого народу, тамуючи свій власний біль.

На документальному матеріалі, листах, літературознавчих і критичних джерелах побудовано і другу широковідому п'єсу Ю.Щербака – “Стіна”, де митець звертається до життя й творчості Т.Шевченка. Подібна і структура твору – здебільшого монологічна (монолог-розповідь і монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог внутрішній, що розкриває глибоко приховані почуття, і монолог-інформація), що лише зрідка перемежується короткими діалогами або полілогами.

Найширшими, найоб'ємнішими в творі є монологи Варвари Респіної – жінки-сучасниці Шевченка, жінки мислячої, жінки, що любила Тараса, нарешті – жінки світської, представниці вищих дворянських кіл. Саме через її монологи (лист до Шарля Ейнара, внутрішні монологи-розмови з Тарасом Григоровичем, з Язиковим, з княгинею) розкривається історія славетного роду Респіних та причини царської опали, якої зазнав цей рід.

Розкриваються ніби “зсередини” суспільні стосунки, що панували в Російській імперії, зокрема в середовищі дворянства, моральна атмосфера, що тут панувала. Та головна нота, що пронизує звучання, т. б. мовити, громадського оркестру – це нота любовна, породжена гіркою історією жіночої душі, жіночого серця. Варвара розповідає Поетові: “Багато років тому, коли я була ще зовсім молода, я закохалася в одного юнака... Його звали Лев Баратинський... Його брат Євген – поет, друг Пушкіна... Я тоді вперше вийшла в світ, я дивилася радісно на людей, я до всіх посміхалася. (Грає урочиста музика. Княжна з Поетом танцює полонез, згадуючи свій перший бал). Тарасе Григоровичу, серце моє билось схвильовано, душа моя прокинулася, уста хотіли співати гімн вдячності і щастя, і все в мені кричало: кохання! кохання! О, це велике слово. Любов – це саме життя. Любов – це вищий вияв життя на землі... І ось цю святиню хочуть зобразити, як ганебну слабкість. Як щось сороміцьке, зовсім фальшиво розуміючи, в чому полягає добродієність і цнотливість жінки. Мама вирішила, що мій коханий – мені не пара... Офіційна причина відмови Баратинському звучала досить переконливо: бідний молодий офіцер з дрібношляхетського роду не може породичатися з княжною Варварою Респіною – правнучкою фельдмаршала графа Розумовського, дочкою генерал-ад'ютанта князя Респіна... Але була ще одна – справжня причина відмови. І ви, Тарасе Григоровичу, її знаєте. На той час, коли пан Баратинський запропонував мені руку і серце, я вже була бідна, і мама вирішила, що моє одруження з людиною так само незалежною принесе мені самі нещастя”...

Отже, змальовується сповнена глибокого внутрішнього драматизму ситуація, коли батьки в ім'я нібито родинних інтересів (коли не багатий і знатний зять, то краще ніякого) руйнують мрії на щастя молодій дівчині, власній дочки, позбавляють любові й материнства майбутню жінку. Зі спокійною жорстокістю відкидають усе, що не укріплить престиж дворянського роду. Після цієї сповіді, яка містить тонкий психологічний аналіз всієї ситуації, стає зрозумілим, чому ця спрагла душа, яка все ще “живе чеканням любові”, в якій все “ще палають пристрасті” (Варварі вже 35 літ, вона сама себе вважає старою дівою, на якій ближні поставили хрест) – чому вона потяглася душею до Поета, чиї балади, вірші, поеми так глибоко зрозуміла і пережила.

І далі пильне око Варвари Рєпніної буде спостерігати за кожним кроком молодого художника і поета під час його приїзду на Україну з Петербурга по закінченню Академії мистецтв. Поява національного поета сколихнула всі стани (“І ось раптом спалахнув на небосхилі Шевченко, як сяюча комета, його “Кобзар” миттю розвіяв апатію і викликав любов до рідного слова, вигнаного з ужитку не тільки у колах вищого стану, а й у розмові панів з селянами... Слава про Шевченка розійшлася про всій Україні...”).

Ось Шевченко захопився Ганною Закревською, королевою помістних балів (особою “вродливою, але легковажною, великою вітрогонкою і дуже посереднього розуму...”). А ось його настирливо втягають у своє коло “мочеморди” – пияки. І знову звучить осудливий і розсудливий голос княжни Рєпніної: “Ці люди здатні погубити геніального поета, користуючись його добротою і слабкістю... Невеличкий гурт цих людей, без яких не відбувається жоден бал, заволодів Шевченком... О, як важко про це. Це люди, яких сотні на землі – ні дурні, ні розумні, ні добрі, ні злі, звичайнісінькі гуляки, пустобрехи і просто п'янички... Єдину насолоду вони знаходять у похміллі, а девізом собі вони вибрали латинське прислів'я “In vino veritas” (Істина в вині).



Варвара Репніна не може пробачити генієві близького спілкування з недостойними його людьми – легковажними гультьями, легковажними жінками, хоча й пристрасно виправдовує його перед злими критиками: Язиковим, княгинею. Зближення між героями росте: живучи у Репніних, він починає розуміти трагедію душевної самотності жінки, трагедію її задушеного сімейним деспотизмом кохання, вона – трагедію генія, пророка, що стоїть над безоднею:

**Княжна.** ...Ваші вірші бувають занадто сміливі... Ваш гнів справедливий, але це небезпечно... це дуже небезпечно... Я думаю, Тарасе Григоровичу, що не сокирами і не вогнем треба нищити зло, а добром, совістю... Подивіться на Англію: адже там не сила, а культура знищила кріпацтво... Про ваші вірші вже ходять погані чутки, Тарасе Григоровичу... [ 152, 348 ]

Княжна нагадує Поетові про долю Пушкіна, декабристів, говорить про листи Волконських з сибірської каторги, Лермонтова. “Стіни цієї імперії дуже міцні. Їх зведено на крові мільйонів рабів... і вони ніколи не впадуть”. А безумці – приречені.

Та поки що хмари над Шевченком згущуються. Поет змушений покинути Яготин. Доходять чутки – їх передає все той же присяжний пліткар і донощик Язиков – що Шевченко живе у Віктора Закревського, що він зрікся мадемуазель Варетт. “Як же себе поєднати з собачою панською кров’ю?” “Та й що та панночка освічена робитиме в моїй мужицькій хаті?” – нібито сказав поет. Нібито – бо важко уявити Шевченка – молодого художника і вже відомого поета селюком у “мужицькій” хаті. Та й не кастові причини могли зупинити його на шляху до одруження з коханою жінкою. Проте й стіна існувала – стіна відчуження, нерозуміння, стіна умовностей і пересудів, на які не могла не реагувати принаймні княжна – в оточенні своєї родини. І Шевченко, який силою свого могутнього генія міг зрушити, зруйнувати імперські стіни й дати почути світові крик свого обурення й болю, цих

умовних стін подолати не міг. І не хотів. В силу внутрішніх спонук, в силу своєї людської гордості і гідності. На такій психологічній ноті закінчує драматург історію стосунків обох центральних персонажів до трагічних подій в житті поета.

Про арешт Шевченка і наступне заслання Рєпніна розповідає знову ж таки в листі до Ш.Ейнара. Вона зазначає: “Спочатку ми листувалися з Шевченком, я зверталася до вищих чинів імперії з проханням полегшити долю нещасного поета, але... але у відповідь я отримала лист від начальника Третього відділення жандармів графа Олексія Федоровича Орлова, мого дальнього родича...”.

І далі цитується лист, в якому говориться: “За височайшим государя імператора дозволом, маю честь попередити ваше сіятельство як про недоречність такої вашої участі щодо рядового Шевченка, так і про те, що взагалі було б для вас корисно менше втручатися у справи Малоросії, бо в противному разі ви самі станете причиною неприємних для вас наслідків...”.

[ 152, 358 ]

Так випрозорюється правда і руйнується міф про кохання Поета і княжни і про сіятельне опікунство над ним у роки заслання – міф романтичний і спрощений, тоді як реальність, засвідчена документами доби – циркулярами, листами, фактами біографії, спогадами, виявлялася далеко не такою романтичною, набагато жорстокішою і складнішою.

У стильове монологічне поле багаторазово вплетено рядки з віршів, балад, поем Шевченка, які, власне, і становлять його мовну партію. Введено в дію і ряд умовних персонажів (Кобзар, Хлопчик-поводир, Козак, Молодиця, Літня жінка, Дівчина). Звучать тут і голоси трьох Акторів, що представляють давніх друзів молодого Поета – генерал-майора у відставці Івана Корбе, Віктора Закревського, ротмістра Якова де Бальмена, виявились, попри своє молоде гультайство і пияцтво, людьми щирими й відданими, які не відреклися від Поета в тяжкі часи, допитувалися жандармами, були

внесені у списки неблагонадійних. Загинув на Кавказі Яків де Бальмен, що говорив про себе: “Рід мій походить від шотландських рицарів, але вітчизною своєю вважаю Україну, а своїми духовними батьками – декабристів”. [152, 354 ]

Шевченко умів вибирати друзів, і це були вірні друзі, – як би не атестувала їх княжна Варвара. Є у п’єсі й фантастичні персонажі – Відьма, Смерть з косою – образи Шевченкових поезій і зловісні символи народної уяви. Все разом це й творить неординарний малюнок п’єси-фантазмагорії, в якій широкий епічний фон перемишується зблисками народної фантазії і високої поезії.

І все це в цілому творить неординарні образи-характери як центральної пари, так і другорядні. Що ж стосується жанрової форми твору, то вона в цілому повторює форму драми “Сподіватись”, – хоча тут монолог стає менш інформативним і більш емоційним, схвильованим, насиченим експресивними засобами виразності. Але в силі і тут залишаються застереження щодо сценічного втілення п’єс. Знову ж таки це скоріше *lesendrama*, аніж сценічний твір. Обидві п’єси виразно ілюстрували тенденцію, до якої тяжіла драматургія 70-х – 80-х років. Полягала вона у прагненні відійти від пласких і спрощених вимірів п’єси “виробничої”, від оголено-соціологічних, класових трактовок історичного минулого – в бік драми психологічної й інтелектуальної. Від набридлої одномірності й однозначності – в бік багатовимірності, психологічної глибини. Це й викликало появу таких п’єс у незвичних жанрових формах, як твори Ю.Щербака.

У свій час літературознавець В.М.Жирмунський про причини появи тих чи інших жанрових форм писав: “Літературні рухи визначаються тим новим переживанням життя, котре приносить із собою нова епоха. Тому намір відшукати джерело походження літературних форм, їх історичний генезис повинен підноситися до спроб з’ясувати походження і розвиток нового

життєвого відчуття. Тільки поступово безпосереднє почуття переходить у світогляд.

...Важливо відшукати лише психологічну основу, душевний смисл, спрямування і настроєність світогляду, те первісне відношення до світу душі людської чи цілої епохи, котрі визначають всю подальшу зовнішню форму чи історичну долю даного явища.

У той час, як елементи світогляду наявні вже в найбільш наївному переживанні життя, естетична форма є лише пізнішим, що вже відстоявся, продуктом кристалізації душевного переживання”. [ 67, 62 ]

У нашому випадку можемо сказати, що відхід від догматично-класового зображення життя й людини, який розпочався епохою шістдесятництва у поезії і в прозі, – драматургії, цього найскладнішого літературного роду торкнувся двома десятиріччями пізніше. І однією із форм цього відходу було прагнення створити складний, об’ємний, багатовимірний образ людини – чи то сучасника, чи визначної постаті минулого. Такі багатовимірні, інтелектуально й психологічно складні постаті двох геніальних дітей українського народу – Лесі Українки й Тараса Шевченка – і змальовує Ю.Щербак у п’єсах “Сподіватись” і “Стіна”.

### РОЗДІЛ 3

## ФЕНОМЕН ЛІРИЗАЦІЇ: ЛІРИЧНІ ДРАМА І КОМЕДІЯ

Ще однією формою “олюднення” драматичного жанру, поглиблення психологізму в ньому стали в 60-80-і роки ліричні драма та комедія. Першу найповніше представляв у другій половині ХХ ст.

О.Коломієць: “Чебрець пахне сонцем”, (1963), “Спасибі тобі, моє кохання” (1967), “Перший гріх” (1970), “повість про кохання” “Голубі олені” (1973) і “Кравцов. Повесть про вірність” (1975). Елементи цього жанру зустрічаємо і у ряді творів інших авторів цього періоду.

Загальна тенденція до ліризації в зображенні життя виявилась і у жанрі ліричної комедії, який найширше і найповніше репрезентував в українській драматургії 60-80-х рр. інший плідний драматург – М.Зарудний. Починаючи з “серйозної” комедії “Веселка” (кінець 50-х рр.), у комедіях “Фортуна” (1964), “Пора жовтого листя” (1972), “Ну, й дітки ж...”, “Пробачте, ми без гриму” (1974), “Маестро, туш!”, “І відлетимо з вітрами” (1978), “Бронзова фаза” (1985) драматург звертається до моральних і етичних проблем саме в цьому жанрі. В обох цих жанрах працювали і В.Минко, Л.Хоролець та ін.

Що ж собою представляли ці жанрові форми, чим зумовлена була їхня активна розробка у цей історичний період?

Лірична драма встала в опозицію до абстрактності, до голої ідейності. Вона уникає героїв, схильних до “високих слів”, до патетики. В ній драматург не прагне відтворити широке тло часу. В ній нема “масових сцен”. Епізодичні герої і сцени вводяться для того, щоб знайти штрихи, здатні повніше розкрити переживання й почуття особистості. Змінюється фокусування зображення – наголос робиться на розкритті особистості, її суб’єктивного начала. І в свою чергу ліричне начало збагачує драматургічну форму, вносить у неї суттєві структурні зміни.

Самою своєю поетичною атмосферою, поетичним почерком цей жанр розширює можливості нашого сприйняття героя, його взаємозв'язків із середовищем, його ідеалів. Кажучи про п'єси такого плану, звичайно, підкреслюють емоційну напруженість драматичних або й трагічних колізій, ліричну забарвленість почуттів персонажів, поетичність мови, підвищену значущість монологу в загальній структурі твору. Наявні також чисто ліричні атрибути – насиченість метафорами, мелодійність, яка виявляє себе у ритміці зовні звичайного тексту й виразно нагадує про поезію, експресивна виразність, коли окремому слову повертається його початковий сенс, що відповідає системі здобутих у житті цінностей, серйозності почуттів, що їх переживають герої. [ 60, 22-23 ]

“Загальна риса ліричних п'єс – їх полемічність у захисті самого ліричного начала, більша загостреність уваги на відтворенні емоційної сфери дійсності сучасного життя, більш особистісна трактовка проблем моралі. Особистісний акцент в освітленні цих проблем позначається і на чисто формальних елементах твору”. [ 60, 167 ]

Значною мірою всі ці риси й акумулювали в собі лірична драма і комедія. Жанр цих творів, проте, критика визначала об'ємніше і ваговитіше, як “геройко-романтичні” і “лірико-психологічні” драми (і відповідно спектаклі).

Згідно з естетикою Гегеля, у драмі відбувається глибоко органічне “злиття” двох першоелементів: лірики й епосу. “Власне ліричне начало у драматичній поезії (творчості – Г.Д.) полягає якраз у тій постійній співвіднесеності всієї дійсності з внутрішнім світом індивіда, що визначається самим собою і такою ж мірою є основою реальності, в якій він убирає її назад, у себе”. [ 41, 540-541 ] Ці думки німецького філософа мають принципове значення. Вони підводять до висновку, що ліричне начало, по суті, представляє індивідуальне виявлення волі, сховані у глибині людської природи імпульси, досвід особистості, які через ліричне начало вивіряються

дією, практикою. Таке широке розуміння ліричного вносить корективи в усталене однобічне уявлення про ліричне начало як про звичайні переживання, про заглибленість у почуття, про емоційну настроєвість тощо. Але, виявляється, що лірика, ліричне начало може мати суттєвішу вагу, це один із способів вираження внутрішньої духовної енергії, якій належить виявитись у відповідних життєвих ситуаціях, як правило, непростих, екстремальних.

Будучи голосом суб'єктивних переживань, вона (лірика) свідчить про суттєві процеси, які відбуваються в самій особі, але які можуть мати реальну основу і поза нею. “Діалектика суб'єктивного” тут нібито оголюється, а об'єктивне втілюється у своєрідних формах (інакомовлення, притчевості, часових зближень і паралелей, проникненням у поетику ліричної драми елементів імпресіоністських, символічних).

Найбільшою мірою, поза сумнівом, володів жанровою формою ліричної драми у 70-х роках О.Коломієць. Тенденція до ліризації драматичної форми дедалі помітнішою ставала у творчості митця вже у 60-ті: “Чебрець пахне сонцем” (1963), і, особливо, драматична діалогія “Планета Сперанта” (1965).

У “Планеті Сперанті” вперше зустрічаємо той художній прийом, ту умовність форми, яка дозволяє охопити великий часовий простір, зіставити віддалене, відтінити одні часові реалії іншими. І разом з тим кожна частина діалогії – замкнута цілісність зі своєю кульмінаційною (емоційною) вершиною, світ, у якому в певний конкретний час живуть і діють люди зі своїми почуттями, переживаннями, зі своєю людською неповторністю й індивідуальністю.

У першій частині діалогії події відбуваються у період другої світової чи, за недавньою термінологією, Великої Вітчизняної війни. На передовій в землянці у буряну ніч доля зводить п'ятьох солдатів. Виконуючи бойове завдання, вони добровільно пішли на смертельний ризик. І ця ніч – найімовірніше – остання в їхньому житті. Ніч, коли людина нібито наодинці з

собою, зі своєю душею, з тим глибинним моральним світом, який ми називаємо совістю. Запорожець думає про кохану жінку, мріє про ненародженого ще сина. Нічим не примітний Вусач, людина дії, людина обов'язку – перший іде на виклик, залишаючи в землянці фотографію своєї сім'ї: він сам, дружина, троє дітей. Весь у рефлексіях, самозаглибленні Інтелігент – він, письменник, так багато вчив, а так мало розумів життя, людей, себе... Йому в останню мить вистачає сили піти на смерть просто, як і іншим (може, це подіяв приклад тих інших?). Спокійно і діловито – а від того моторошність ситуації ще зростає – пішли виконувати свій останній обов'язок Солдатик – молоде дівча, і Борода – найстарший серед солдат, з його досвідом вдумливо прожитого життя.

Чи не є у цій колективній і ніби запрограмованій трагічній загибелі п'яťох солдат чогось від “подвигів” камікадзе – людей, спеціально вивчених, підготовлених до смерті, своєрідних зомбі? Мабуть, можна сьогодні уявити це і внутрішньо здригнутися від такого уявлення. Але О.Коломієць подає всю сцену в традиційному дусі радянського патріотизму. Не ставиться питання і взагалі не припускається думка про доцільність таких “подвигів”, коли всі їх учасники мають загинути. П'єса про інше: про душевні ресурси, про можливість і закономірність розкриття внутрішньої суті людини в екстремальній, трагічній ситуації. І письменникові вдалося це показати – розкрити у м'якій ліричній манері, без гучних фраз, без барабанної патетики гасел, ніби зсередини. Допомогла цьому все та ж “динаміка суб'єктивності”, – ліризм.

У другій частині діалогії загальна сюжетно-драматична структура повторюється. Через двадцять років на смертельний ризик ідуть діти наших героїв війни: молоді вчені прибули у тихий замріяний степ, щоб випробувати препарат “Юніт”, що має дати людям довголіття. Знову умовна гостра ситуація, і знову ніч перед небезпечним, можливо й смертельним, випробуванням.



Критика оцінювала таку смертельно-екстремальну ситуацію як цілком імовірну і реальну (радянська людина завжди має бути готовою йти на смерть в ім'я високої мети). Та не пройшли непомітними для дослідників і нові художні якості п'єси. “З формального боку, – писала Д.Вакуленко, – відсутність зовнішнього конфлікту в п'єсі призвела до зменшення діалогів, внаслідок чого посилилась роль монолога-сповіді, що стає основним засобом характеристики героя, його самовияву. Ідейно-естетична концепція драматурга знаходить яскраве виявлення через етико-психологічні колізії, через розглянутий ретроспективно складний життєвий шлях його героїв до завершального етапу – подвигу. Шкода тільки, що в другій частині драматичне напруження спадає. Однак і тут сцени освідчення Павла, спогади Сергія сповнені глибокого ліризму й інтимної відвертості. Саме завдяки введенню таких лірико-драматичних новел-сповідей автор досягає бажаних результатів – співпереживання з кожною людиною, усвідомлення того, що немає безіменних героїв”. [ 25, 661 ]

Отже, в кінці 60-х психологізм і ліризація під пером талановитих митців суттєво міняють якщо не ідейні настанови (націленість на героїзм, самовідданість, саможертвність як найвищі критерії у поведінці особи, яка повинна жити для Високої Цілі), – то загальну тональність, поетику драми. У п'єсах ослаблюється драматична лінія: зникає не тільки інтрига, а й конфлікт, зумовлений різнонаправленою волею персонажів, різномірністю характерів й інтересів. Але драматизм ситуації від цього не послаблюється, а ще й зростає, це драматизм загальної життєвої ситуації – війни, небезпечного експерименту. Людське ж начало у драмі постає через ліричну сублимацію.

Всезростаюча хвиля ліризму охоплює й подальшу творчість драматурга. Ним позначена, зокрема, діалогія “Горлиця” (1970). Тут, як і в “Планеті Сперанті”, маємо зіставлення різних часових площин, фрагменти з життя різних поколінь – діда, Павла Гонти, людини складної долі, великого трудового шляху, та його онуки Наталки, для якої все – ще попереду, у

майбутньому. Образ Наталки і проектується у це майбутнє (друга частина діалогії). Як і в діалогії “Планета Сперанта”, йдеться про духовну спадкоємність поколінь (у “Горлиці” вже навіть не двох, а трьох), а ніяк не їх протистояння чи відчуженість. Та є й відмінність. На світлий героїчний портрет старшого покоління лягає тінь: принциповий комуніст, Павло Гонта не заступився за несправедливо репресованого друга Миколу і втратив через душевну сліпоту й бездушність своє кохання – Горлицю, що була голосом його совісті і залишилася ним і сьогодні.

Те, що Гонта втратив прозірливість інтуїції навіть у ставленні до близьких йому людей, психологічно у п’єсі з’ясовано. Адже ще вісімнадцятирічним юнаком він одержав наказ партії розстріляти провокатора – і цим провокатором нібито була його кохана, Горлиця. Герой виконав наказ – хоча дівчина чудом вижила. Складні (іноді аж до неймовірності) стосунки між персонажами й пізніше, коли вони через роки знаходять одне одного, їхнє кохання відновлюється, – і знову розлучаються: Гонта збайдужів, а Горлиця повертається до чоловіка, що був несправедливо репресований. Отже, причини зчерствіння героя, уміння переступати навіть через свої найдорожчі людські почуття, з’ясовано: адже він пройшов довгу “партійну школу”.

Тоді як в центральному жіночому образі (звернімо увагу на ліричне умовне ім’я – голубка, світлий дух, Горлиця) – виразно виявилось тяжіння автора до романтичного народного світобачення. Світлий, акварельний, цей образ окреслений у п’єсі скоріше як символ – символ душевної прозірливості й мудрості, символ незнищеної людяності. Саме вона, Горлиця, “символ тієї правди, яку не до кінця зумів досягнути, зрозуміти і ствердити в житті Гонта”.  
[ 97, 150 ]

Ніби антиподом, застиглим у своєму ідейному фанатизмі, Павлові Гонті постає у п’єсі образ інтелігента з діда-прадіда, колишнього дворянина, лікаря Миколи. Чекаючи від революції духовного визволення, нових,

демократичних і гуманних стосунків, він цілком усвідомлено стає на службу цим високим, але, на жаль, ілюзорним ідеалам. Брутальність нової системи саме й виявилась у жорстокому переслідуванні й нищенні світлих мрійників-лицарів типу Миколи. Горлиця зрозуміла, серцем відчула це, Гонти – ні.

Та минули роки, біля діда опинилася духовна спадкоємниця Горлиці (такою він її бачить і так називає) – світла і юна Наталя, яка зуміє поєднати і громадянську принциповість Гонти, й уміння жити серцем, співпереживати ближньому своєму – як це уміла робити Горлиця. Отже, і в цій п'єсі драматург висловлює впевненість, що діти, які виростили не в таких важких умовах, як батьки і діди, будуть більш чуйними й тонкими, з незашореними ідеологічною догматикою очима, з багатшими і розвиненішими почуттями. Як і все його покоління, митець хотів вірити у “комунізм з людським обличчям”. Ліризує сюжети і характери, О.Коломієць і вимальовує це обличчя, акцентуючи на рисах незруйнованої і нерозтраченої духовності й краси, вирізьблених здоровою народною мораллю і етикою. “Драматизм і трагізм людських долі у вирі соціальних бур і потрясінь, морально-психологічні колізії у житті різних поколінь постають перед нами і в іншій цікавій п'єсі О.Коломійця “Горлиця”, – пише дослідник драматургії М.Кудрявцев. – Доля головного героя Павла Гонти – це сувора драма, а скоріше навіть трагедія цілого покоління з його революційною окриленістю, фанатизмом, нестримним прагненням перетворення світу, самовідданістю і героїзмом, але разом з тим одуреного, з трагічними непоправними помилками, з розтраченими духовними силами, з наївною вірою у примарні ідеали”. [97, 150]

Отже, гострим зором художника проникнувши у драматичні, інколи досить глибоко сховані колізії доби, О.Коломієць сміливо береться їх відтворювати. Критика слушно відзначила: “Драма Коломійця “Горлиця” була сміливою не тільки в новаторських пошуках і відкриттях конфліктів, характерів, композиційних аспектах. П'єса ця нетрадиційно осмислювала

взаємозв'язок і протистояння поколінь, давала сувору оцінку соціальним трагедіям і драмам як минулого, так і сьогодення”.[ 97, 151 ] І – додамо – через ліричну домінанту зображення – глибше і краще висвітлювала людську сутність, психологічну правду характеру. Цим можна виправдати й деякі слабкі сторони драматургічного експериментаторства автора (композиційна рихлість, розпорошеність і алогізм сюжетних ліній, переобтяженість матеріалом, який не завжди є дотичним до основного конфліктного вузла тощо).

Найглибші джерела ліризму знаходимо й у двох наступних п'єсах О.Коломійця – “повісті про любов” “Голубі олені” і “повісті про вірність” “Кравцов”, що також складають драматичну діалогію, з тією самою, що й у попередніх, часовою і просторовою розірваністю, часовими зміщеннями, тяглістю моральних і етичних проблем, заглибленням у почуттєву, внутрішню сферу людської особистості.

У ліричній драмі “Голубі олені” митець звертається до найінтимнішої сфери життя – кохання, яке людина несе в собі роки й десятиріччя, і яке стає своєрідним виявом її внутрішньої суті. Романтично оспівана в народних піснях (“А козак дівчину та й вірненько любить...”), а може, ще йде від “Слова о полку Ігоревім”), широко представлена у нашій класиці “краса вірності”, що стала психологічною і ліричною домінантою творчості митців романтичного світобачення, як О.Довженко чи О.Гончар – ніби рисою ментальності українця. Можливо, це й був той ідеальний світ, куди людина могла втекти від складнощів і виразної дволикості життя суспільного, політичного, втекти від іншого національного феномена – дворушництва і зрадництва у сфері громадській.

Перша п'єса діалогії “Голубі олені” повертає глядача у минуле, в трагічний час відступу радянських військ на початку другої світової війни. У глухому поліському селі зустрічаються герої п'єси: молодий солдат Кравцов і зовсім юна сільська дівчина – Оленка. Ніч, яку юнак і дівчина провели

разом, потрясла обох, викликавши глибоке взаємне почуття. І це пережите поетичне почуття, що зародилося у самому вирі війни, в трагічному сум'ятті відступу, не вмерло так же раптово, а, підсилене вимушеною розлукою, осяяло їм все подальше життя. Серед багатьох стихій війни найпотужнішою, найсильнішою виявилась не смертоносна, а життєтворча – любов. Саме виникнення цього почуття в жахливій реальності наступу – відступу з безжальним нищенням мирного укладу життя, мирного населення, з безглуздими жертвами, перемелюваними воєнною машиною, критика називала “парадоксальною”, “непередбачуваною” ситуацією (Д.Вакуленко). Але в самій стихійності й нездоланності цього почуття – велика життєва, психологічна правда і, знайшовши цю точку відліку, письменник зумів побудувати на ній всю драматичну колізію, як уже зазначалося, почуття це не має логічного життєвого (реального) розвитку. Це більшою мірою фантазія, мрія. Ніби символом нездійсненності, примарності цього почуття став казковий образ “голубих оленів” (можливо, за аналогією до “Блакитної троянди” Лесі Українки). Це й конкретний малюнок молодої поліської художниці-мрійниці, і разом з тим місткий образ-символ – символ не вижитого, але й не забутого, не втраченого кохання-мрії.

Як розвиваються події у п'єсі? Можна говорити про відсутність послідовного сюжету, цілісної композиції у п'єсі. Всі традиційні компоненти п'єси, побудованої за класичними взірцями (ступінчатий підйом: експозиція, зав'язка, перебіг подій, кульмінація, розв'язка) якщо й існують, то не в традиційному вигляді.

Ліричне начало твору починає виразно звучати вже в експозиції, в розлогій новелістичній ремарці – описі інтер'єру поліської хати: “Маленька хата. Посередині – стіл у формі трикутника... Дерев'яна канапа покрита смугастою домотканою ковдрою. На білій стіні – дивовижні, невправні і, може, саме тому такі виразні малюнки, серед них впадають в очі голубі олені.

Попід стіною – горщики, горщата, глечики. Пов’язані в маленькі снопики висушені трави, квіти...”. [ 92, 69 ]

І відразу відстані міняються, часові межі зміщуються, розширюються, простягаються не тільки у мирний побут двох сільських жінок: надмірно суворої баби Ковалихи, і дитинно-ніжної, стривоженої Оленки (“вона – ніби наполоханий птах, що ось-ось має злетіти”). Вони простягаються у предковичні, праслав’янські часи, в давню, ще може й дохристиянську, язичницьку культуру народу. І нагадують відому істину – цей народ має тут свої корені.

Так неголосно й глибоко лірично починає звучати у О.Коломійця – всупереч усталеним зразкам – тема батьківщини, тема патріотична. В казковій аурі, де живуть квіти, трави (наприклад, нічна фіалка, що має другу, народну назву – “люби мене, не покинь”), де сувора баба лікує чудотворним зіллям-омелою пораненого командира, розцвітає казка першого кохання. І, можливо, саме це зробило його таким пам’ятним – на все життя. Власне кажучи, сцен кохання у п’єсі немає – О.Коломієць їх уникнув. Натомість щохвилини вривається у маленьку хату жорстока реальність війни. Поранені, необхідність посилати нових людей на смертельно небезпечне завдання, загальне трагічне відчуття приреченості – армія відступає; Оленчин батько загинув у перші дні війни, хоч баба це й приховує від онуки... Передані загальна розгубленість і нерозуміння суті подій, бажання знайти винних поруч. Саме цими відчуттями психологічно зумовлене обвинувачення бабою Кравцова у моральному злочині:

**Ковалиха.** Вам, командирам, матері віддали дітей своїх, дітей довірили... А ви втікаєте, і їх втікачами зробили. Втікачами і... *(пауза)*. Насміявся ваш солдатик... над онукою. Над Оленкою насміявся.

**Скирда** *(його аж хитнуло від несподіванки)*. Брехня.

**Ковалиха** *(підняла на Скирду важкий погляд)*. Я багато прожила... для такої брехні.

**Скирда.** Хто? (*Не то запитав, не то відповів*). Кравцов... (*Пауза*). Де Оленка?

**Ковалиха.** Не знаю, куди понесла свій сором.

**Скирда** (*хрипло*). Трибунал! [ 92, 81] .

Трагічне відчуття, пов'язане з відступом, зумовлює і цю категоричність і поспішність вироків (не вислухано “жертву”, яка втекла в ліс, сповнена несподіваним щастям, не почуто “злочинця”). Але при всіх алогізмах драматург зумів дуже ощадно й точно передати обстановку цієї дуже особистої історії – і ми йому віримо. Діалог у Коломійця також нюансовано дуже ощадно й точно, і це робить його психологічно переконливим (драматург змушує глядача і читача своїми уявленнями, своїми словами доповнювати почуте).

У другій картині I-ї дії і в чотирьох картинах II-ї події розгортаються ще стрімкіше, ще лапідарніше. Зберігається все та ж умовність фабули і характерів дійових осіб. Кравцов зникає, він існує лише в думках і мріях Оленки, – про самого ж героя майже до кінця твору не відомо навіть те, чи залишився він живий (ми віримо, що живий, лише спираючись на логіку жанру). Про долю Оленки, її участь у воєнних подіях (вижила, шукала Кравцова і опинилась на лінії фронту, подолала підозріливість і недовіру, пройшла допити і стала солдатом-снайпером, закінчила війну на Далекому Сході, працюючи нянею в госпіталі), дізнаємося з коротких сцен-діалогів (особисто з Чорним, лікарем Асею Михайлівною, солдатами й офіцерами).

Правда діалогу дотримана скрізь. Діалог буває сухий, неприязно-байдужий (Оленка – Чорний, 1-ша дія), доброзичливо-довірливий, співчутливий (Оленка – Вічний), сповнений симпатії, теплий (Оленка – Ася, Оленка – Федір Іванович), уривчастий, скутий, сповнений недомовок кохання, жартів, що приховують почуття (Оленка – Кравцов, початок і кінець п'єси). І скрізь він психологічно переконливий, природний, лапідарно-стилий. Скрізь автор дає можливість глядачеві додумати сказане ним.

Другий смисловий ряд представляють листи Оленки до Кравцова, – написані у шкільному зошиті в клітинку, не відправлені адресатові – адже героїня не тільки адреси чи номери військової частини – імені його не знає. Висвітчуються, проектуються на сцену ніжні слова кохання – в суміші з новинами її воєнного життя, роздумами, мріями: “Здрастуй, Кравцов! Сотні тисяч пройшли, проїхали повз мене, а тебе не побачила...” “Вижила. Снайпером уже не можу. Вивчилася на радистку... Я тепер збагнула, чому в той світанок втекла. Не баби злякалася. Щастя мене понесло...” “Кравцов! Пишу тобі останнього листа, я втомилася від чекання (“Втомилася від чекання” закреслено). Ти мене зрозумій, тяжко, нестерпно тяжко бути самотньою. Я в душі тебе ніколи не забуду. (Остання фраза закреслена). Так сталося, приїхав фронтовий друг (“друг” закреслено). Товариш...”.

Ці закреслення в уявних листах – ніби спроба щось змінити в своєму житті, вийти зі світу мрії у світ реальності. Та, перемагаючи тверду логіку життя, Оленка відчайдушно рветься назад – до мрії.

**Федір Іванович.** Що ти сказала, Оленко?

**Оленка.** Я не поїду. (*Довга пауза*). Правду сказав Сковорода: “Трава є трава, а скошена трава – сіно”. (*Пауза*). Хай моє кохання живе. Хай росте...

І фрагмент останнього листа: “...Вглядаюсь у своє життя і нічого змінити не можу – бо кохаю... Пенелопа, чекаючи Одиссея, ткала вдень і розпускала вночі, а я свої надії виткала безсонними ночами... виткала довге полотно своїх чекань... І руки не піднімаються розпустити це полотно...” [92, 111].

Лірико-епічний (листовний) ряд в кінці п’єси зливається з фрагментарно-подійним (сцени з життя героїні), і закінчується ліричним монологом – сповіддю Оленки під вікнами квартири віднайденого Кравцова (“Я часто оглядаюсь у своє минуле...”). В заключній ремарці герої “стоять одне проти одного” – а на білій стіні то затьмарюється, то висвітлюється образ голубих оленів.



Казкова умовність фабули дозволила драматургові охопити великий часовий і подвійний простір, і при цьому уникнути деталізації і захаращеності. Збережена і єдина фабула п'єси при тому, що в ній існує кілька, хоча й ледь окреслених, ніби пунктирних, сюжетних ліній. Фактично кожен епізодичний персонаж, кожна сцена з ним становить таку лінію (Ася з її розповіддю про загибель сім'ї у Бабиному Яру, Чорний і його внутрішні зміни, переродження, Молода жінка з її ревностями та ін.). Всі ці різні характери, людські долі, життєві історії, вплетені у центральну лінію Оленка – Кравцов, така фрагментарність допомагає виокремити цілісну і багатовимірну концепцію людського життя, представленого через почуття. Ця сфера, яка в радянській драматургії вважалася несуттєвою, другорядною, побічною, тут вийшла на перший план, стала визначальною. Тема ж війни пройшла другим планом, сховалася за коном, – хоча суттєвість її для долі кожного з персонажів не зменшилася.

Традиційно збережено у п'єсі і всі штампи радянського мислення, які прориваються у словах дійових осіб, радянського патріотизму як беззаперечної готовності прийняти будь-якої миті смерть – мовляв, це потрібно в ім'я Вітчизни (а не є наслідком нерозумного керівництва, непродуманості чи просто вихованої радянською системою зневаги до людського життя). Але розуміння цього прийде значно пізніше. А в 70-і О.Ф.Коломієць зробив те, що дозволяв час, – повернув драматичний твір до людини, до її внутрішнього світу, виплеканого століттями духовного життя нації.

Підкреслену ліризацію драматичного сюжету помітила не тільки літературна критика. Помітив це і театр, який власними засобами успішно доніс до глядача художній задум автора. Особливо багато уваги приділено було наскрізному образу Оленки, про що свідчили рецензії на виставу п'єси в Київському драматичному театрі ім. І.Франка. “З наївною простотою притчі або казки говорить Коломієць про щастя життя, освітленого великою

мрією, про необхідність і уміння вірити в її здійснення, – писав рецензент І.Шостак. – Оленка, що наївно вірить у здійснення своєї мрії про вічне і вірне кохання, виглядає значно сучаснішою і природнішою, ніж чимало інших, сповнених сум`яття жінок з деяких психологічних драм. Бо в її наївності є сила мудрості життя”. [ 150, 5 ]

Ліричну забарвленість, емоційну силу і привабливість центрального образу підкреслювали й інші театральні рецензенти: “Мені чується у п’єсі, – зазначала одна з них, – в її джерельності прихована полемічність. І сміливість автора, котрий спокусам “сексуального вибуху”, симбіозу “доброчесної” сім’ї і “кохання” на стороні, нарешті, легкості перегортання “сторінок” про любов, серед яких сто четверта далеко не остання, протиставляє одне, але “несказанне, сине, ніжне”. І нездоланне – велике чисте кохання”.[ 28, 17] Як бачимо, навіть критика заговорила тут мовою лірики – поезії С. Єсеніна.

Набагато менш емоційності, поетичної настроєності у другій драмі діалогії – “Кравцов”. І хоча ліричні інтонації, моральна проблематика присутні й тут, – вони не такі переконливі психологічно. Драма “сухіша”, більш схематична, більше підпорядкована основному, наперед визначеному, задумові. Хоча, як уже зазначалося, інтимна тональність і поетична настроєвість аж ніяк не вичерпують рис ліричної драми.

Знижує художній рівень п’єси певна задекларованість, певний шаблон. В цілому дія п’єси “Кравцов” розвивається за тією же схемою, що й “Голубі олені”. З окремих епізодів-фрагментів (мозаїчна композиція) ми дізнаємося, що герой, воюючи у штрафному батальйоні, був поранений і чудом вижив. Його врятувала й виходила жінка на ім’я Тамара. Виходила – і покохала. В німецькому тилу все на тому же Поліссі Кравцов воюватиме у партизанському загоні, побачить згарище того села, в якому зустрів Оленку. Все свідчить про загибель дівчини, – але герой любить і чекає. На шляху його будуть різні люди – одностудці й соратники, щирі друзі, навіть люди героїчного складу (Дід), зустрінуться й натури поетичні, мистецьки

обдаровані (Аза). З'являється в мареннях пораненого й Оленка, ніби продовжується сцена першої зустрічі, їхні розмови, продовжується танець під уявну музику, що звучала “на випускному”. Все життя героя ніби озвучується нечутною музикою, освітлюється красою цієї зустрічі, випробовується силою почуття...

У другій дії, в мирний час, тональність сцен міняється, лірична драма починає нагадувати виробничу. Кравцов проходить немалий шлях від інженера до директора, – причому всі виробничі процеси, навіть розмови про них, залишаються поза коном. Йдеться про моральне змушення Кравцова, про його бажання взяти на себе більшу міру відповідальності. Інколи, як, наприклад, у сценах з “діючим” директором заводу Васильковим, прагнення Кравцова (без сумніву, цілком по-партійному принципові, позитивні) висловлюються надто “в лоб”, безапеляційно і самовпевнено. Але позитивна домінанта образу скрізь збережена. Кравцов – принциповий і послідовний. Йому притаманна та краса вірності, яка була оспівана в народних піснях і думах, які підносили в своїй творчості О.Довженко і Ю.Яновський, О.Гончар і М.Стельмах, яка іде від народних уявлень про добро і зло, його поетичного мислення, врешті, від його ментальності.

Хоча, звичайно, для психологічної переконливості не завадило б ввести в дію не тільки сцени, що пов'язують Кравцова з воєнним чи партизанським минулим, а й ті, які показують сучасне життя й оточення героя.

Все це так. Адже людина не живе лише спогадом і мрією. А в другій частині діалогії, п'єси “Кравцов”, усунуто з-перед очей глядача надто багато “життєвого конкрету” – і воєнного, і, особливо мирного, трудового періоду. Другий, мирний, майже зовсім не конкретизований і не показаний – це лише пунктирно позначена інформація. І персонажі в другій дії п'єси все ті ж самі – комбат Скирда, що колись хотів розстріляти Кравцова, а потім відправив воювати у штрафний батальйон (нині – іронія долі! – він охранник на тому ж заводі, де Кравцов директорує), і Тамара, і Оленка, яка з'являється “під

завісу”, щоб побачити своїх голубих оленів у кімнатці вдома у Кравцова. Тож і не дивно, що герой у своїй закритості, приховуванні душевного життя інколи нагадує анахорета, що має свій таємний олтар і всіма пориваннями душі і помислами звернений у минуле.

Отже, вдруге подібна драматична схема “не спрацювала”. Відторгненість героя від плину реального життя зробила психологічний малюнок образу непереконаливим, виразно ослабила головний емоційний нерв твору. Ліричне начало якщо і знаходить своє виявлення, то лише в окремих монологіях і новелістичних, настроєвих ремарках.

До рідкісного жанру драм не ліричних, але поетичних належить і такий драматичний твір О. Коломійця, як “Камінь русина” (1981), який сам автор означив як “народну думу”. Події в творі відносяться до періоду дохристиянської Русі, до напівміфічного часу виникнення і розбудови Києва. Серед дійових осіб п’єси легендарні засновники міста Кий, Щек і Хорив, сестра їх Либідь, русини, Ромей – венеціанський спостерігач, коментатор подій, резону у п’єсі, посол візантійський, Бож – русин, що був на службі у візантійського імператора, Степовик – представник ханства полоцького, добродії і злодії, чоловіки і жінки, воїни і будівники...

П’єса представляє собою широке романтично-казкове дійство, в якому окреслюються окремі конфліктні лінії. Центральний конфлікт твору розгортається між Києм, якого в дії першій народ руський нарікає князем, і Степовиком-половчанином. Саме їхні сутички і словесні двобої визначають той драматичний стержень, на якому тримаються всі події в творі.

Дія перша починається з широкого монологу Ромея, в якому він оповідає про “землі слов’янські”, які мають стати володінням святої імперії візантійської, про дивний і дикий народ, що живе “на високих берегах великої ріки”. Народ, що поклоняється ідолам, які уособлюють сили природи: сонцю, вогню, воді, дереву... Вже п’ятсот років, як народився Ісус, а народ цей про нього не знає, не будує храмів Божих... Дається

характеристика й інших рис і звичаїв цього народу – родових, побутових, воєнних. Експозиційний монолог Ромея, як і всі наступні його монологи-медитації, пронизують два почуття – здивування й мимовільного захоплення красою землі, дужістю, своєрідністю люду, що живе на ній. Всі спостереження, думки й висновки Ромея складаються в епіко-літописний ряд: їм притаманна роздумливість, подивування, часом простодушне обурення чи захоплення.

Для мови цих монологів характерна ритмічна заколисуюча інтонація, що створюється інверсованістю, однотипними синтаксичними конструкціями, повторами та ін. Окремі поетичні картини набирають у п'єсі характеру символічного, напр.:

**Ромей.** ...Зимою нападає снігу по-під руки і такий морозний, що пересипається, мов пісок. А літом спека та грози, грози такі, що не зрозуміти, звідки блискавиці крешуть – чи з неба на землю, чи з землі на небо. Кажуть, то білі боги борються з чорними. Русини моляться білим богам, а про чорних кажуть... “хай і вони живуть”. Бо коли білим богам ні з ким буде битися, то зажиріють, зледачіють і про людину забудуть...” [329].

Боги символізують добро і зло, їх вічне протистояння і двобій. Ритмічність мови у широких монологіях компенсує відсутність руху, вона заколисує глядача, і її не хочеться порушувати жодним драматичним моментом. Проте в цілому сюжет п'єси гостро драматичний, насичений боротьбою з ворогами зовнішніми: степовиками-половцями, що постійно загрожують Русі, чатують на її кордонах, і більш віддаленим, але не менш грізним і підступним – Візантією; і багатий на колізії внутрішні (боротьба князя за побудову Града, за те, щоб він утвердився і вистояв). Але використав і розкрив ці ситуації автор в основному з боку психологічного і ліричного: в центрі ваги протягом двох дій, дев'яти картин є лірика переживань Кия, персонажів з його ближчого оточення – Либіді, Щека, Хорива, Добродія, Жаданки, чарівного багатодітного подружжя Борича і Доброніги, сміливого і

ніжно закоханого в юну Либідь Воеслава та ін. А боротьба з ворогами і героїзм її залишаються за коном.

Лірично звучать у п'єсі не лише монологи-сповіді й признання, лірично забарвлений в ній і діалог. Так, уже в дії I, при обранні Кия князем лірично, а точніше – поетично-стилізовано звучить діалог Кия з Голосом (голос зібрання русинів). Наприклад:

**Голос.** Перед тобою Бог і люди, вони хочуть почути твоє слово!

**Кий.** Скажу!

**Голос.** До слова чистого, правдивого готовий?

**Кий.** Готовий!

*Пауза.*

**Голос.** Чи погрішив ти перед матір'ю, що дала тобі життя?

**Кий.** Ані діянням, ані словом, ані мислю не погрішив!

**Голос.** Чи умієш засівати поле?

**Кий.** Умію, і люблю, і сію!

...

**Голос.** Чи болить твоє серце, коли бачиш біду ближнього?

**Кий.** І люду нашого біду, і його біль, і горе, і радість беру в своє серце!

[с.306 ].

В діалозі поступово окреслюється коло моральних вимог до князя. Цьому сприяє вся його структура. Питання-відповіді стають дедалі вагомішими, переходять від особистого плану до громадського. Відповідно зростає їх емоційна напруженість, що досягає в кінці сцени вищої точки – емоції.

Ритмічне чергування реплік у діалозі (запитання – відповіді), широке використання анафори, повторів, вигуків, прийому інверсії та інших засобів експресивної виразності, безперечно, ведуть до певної умовності форми, декламаційності. Це нагадує (враховуючи ще й настроєво-змістову завершеність реплік) символічні твори О.Олеся – його драматичну поему “По

дорозі в Казку”, етюди. І це дуже показово. Як і О.Олесь на початку віку, так і О.Коломієць в кінці його звертаються до вагомих проблем соціального життя, до критичних поворотів у ньому, пошуків шляхів до кращого. Прибираючи свої твори у форму утопічно-символічну, драматурги мали можливість заторкнути багато сутнісних проблем в житті людей, що жили в перехідні періоди історії, і уникнути зайвої деталізації.

Так, основна ідейна спрямованість п’єси О.Коломійця “Камінь русина” пов’язана з проблемою будівництва Града і держави (по суті, ці два компоненти є тут синонімами). У п’єсі підкреслено думку про те, що ідея їх створення зароджується у русинів природно, спонтанно. Проте ідея Града утверджується не просто і не легко. Найбільша опозиція князеві і його однодумцям у будівничих мріях і прагненнях –люди з руйнівними намірами: воїни, їх вожді, для яких над усе – сила озброєної руки, воєнна слава. Ці зіткнення увиразнюють у п’єсі численні сутички-дискусії князя з Яридом:

**Ярид.** ...А слава народу на вістрі його меча!

**Кий.** На вістрі меча і смерть його! Народ наш великий і славний! Земля наша силу йому дає! Тож нам, русинам, треба твердо стати на землі своїй, град ставити, державність свою плекати! [с.316].

Не тільки тема державності – по багатьох десятиріччях тоталітарного режиму - тут вперше виразно прозвучала і тема національної єдності, і гордості (“Тож нам, русинам, треба твердо стати на землі своїй...”). Особливо ж перешкоджають державотворчим намірам князя зовнішні вороги – половці. Город і князь заважають їх грабіжницьким хижим намірам. Ось сцена нічної зустрічі Кия з Степовиком (останній не знає в обличчя князя, вважає, що говорить з простим русином):

**Кий** (бере торбинку з коштовностями). Чим же князь тобі не до душі?

**Степовик.** На дорозі кінь об грудку спіткнеться, а князь город будувати хоче. Не грудку, камінь кладе на нашій дорозі. Камінь! Собака! Не буде!!!

**Кий.** Буде!!! Великий камінь, як скеля! Камінь на дорозі ворогам нашим! (*Рвонув на себе Степовика*). Князя шукаєш? То скажи тим, які тебе послали: хто буде город – той і князь! (*Кинув Степовика від себе і гаманець кинув*). І ще скажи: не продають своїх душ русини! [с.326 ].

І Город росте. В ім'я його русини віддадуть все своє добро, пожертвують всім багатством, аби Город вистояв, аби виграти час для його розбудови. Свою красу віддала йому Либідь. А свої молоді життя – брати князеві Щек і Хорив. І русини перемагають, а Степовика закуто в ланцюги. І ще одна характерна деталь – для розуміння душі народу, його етики, його психології. Добродій-русин погрожує полоненому Степовику страшними карами (взятими з арсеналу жорстокого ворога) і в кінці додає:

**Добродій.** ...А-а-а! Вже не дишеш, ковтаєш повітря! Страх цілує тебе!.. Не зроблю я цього, звір у нас, русинах, не сидить... .

Завершується “народна дума” апофеозом: найменуванням Города на честь князя Кия – Києвом, Київ-градом. Один з героїв пояснює це так: “Хто найбільше віддав городу своїх сил, свого труда, свого розуму, своєї крові та своєї душі – той може дарувати йому своє ім'я!”. .

П'єса “Камінь русина” справляє враження надивовижу цілісного твору високого поетично-філософського звучання, розмаїтої образності.

Автор назвав твір народною думою. Цей жанровий різновид зустрічається у творчості наших драматургів чи не вперше. Звідси – незвичайність подій і вчинків персонажів, величавість їх поведінки, урочистість взаємин, підкресленість монологів. Вже назва п'єси масштабнометафорична – “Камінь на дорозі” – так люто називає місто Кия ворог-степовик. Камінь русина – це град трудолюбного й вільнолюбного люду на берегах Дніпра. Драматург вдало обирає місце сценічної дії – це висока гора над Дніпром, яка з темряви, лісових хащ поступово, в міру спорудження міста, стає світлішою, обжитою, забудованою, залитою сонцем. Гора і дорога навколо гори, дорога, по якій персонажі приходять будувати місто чи



вирушають у далекі дозори і бої проти чужинців-нападників. Образ гори Київської, дороги Дніпровської – це символи міста Кия і нелегкого поступу русинів у майбутнє.

Будувати місто, свою “велику хату”, свою державність, – чи воювати, відбиватись від ворожих нападників-степовиків, ходити на них ратними походами – ось провідна полемічна дилема Кия і русинської общини, русинського люду. І обидві ці позиції – Кия, будівника міста, його численних сподвижників, – Ярида, Ратибора, Воєслава, Жаданки, які кличуть до битви, до відсічі чужинцям – степовикам – обидві ці позиції патріотичні, і в основі їх – любов до рідної землі, жага незалежності, вільного розвитку у своєму краї.

Це послідовно і вмотивовано показується упродовж усієї драми у різних ситуаціях, сутичках, суперечках, навіть у змові замаху на Кия. Винахідливість Кия, його жертви (аж до загибелі братів Хорива і Щека) в ім'я збереження миру, щоб завершити спорудження града, засвідчують його державну мудрість і витримку. Водночас у п'єсі знайшов відтворення ще один аспект – гідність Кия перед лицем іноземців, зокрема перед послом імператора Візантії, відмова йти спільно у бій проти ворогів Візантії, гнівне заперечення літописцеві Роменю, його ствердженням так званої “лінивості” русинів-слов'ян.

Зіткнення, конфлікт, боротьба Кия і русинів проти Степовика, проти князя степовиків – таке основне сюжетне річище народної думи О.Коломійця.

У це основне річище п'єси вливається ряд інших сюжетних струменів. Це – лірико-поетична лінія кохання Либеді і Воєслава, що зароджується, зринає і так драматично гине, відходить у легенду. Це розлогі ліричні монологи Либеді – у них стільки світла, сонця, любові, жаги життя, мрії, що сприймаються як взірць сучасного кохання. В постатях Борича і Доброніги, у їхніх взаєминах, ставленні до будівельної місії Кия відтворено ідею

безперервності русинського родоводу, показано готовність до самопожертви в ім'я незалежності рідного краю.

Бувалий воїн Ратибор, молодий ратник Воєслав, юна красуня Либідь, а також Яска, і Жаданка, і Добродій, і народний мудрець Чародій, який вгадує повеління Бога – Світовида, і брати Кия – Хорив та Щек, і навіть воїн Ярид, який хоч і в сумнівах, але скоряється Кию-будівничому, – все це галерея яскравих образів наших славних предків, залюблених в землю і сонце, вірних ідеї русинської єдності, для яких труд – це їх єство, а меч – охоронець рідної землі. Навіть Бож, виходець з-над Дніпра, нині радник візантійського посла, і той живе почуттям любові й відданості вітчизні. Ці почуття і змушують його повернутися додому.

Спосіб зображення, ракурс авторського бачення наших далеких предків – виразно поетичний, романтично-піднесений, але надійно опертий на реальну життєву основу в зображенні основних засад народного світобачення і способу життя. Морально-етичні засади – трудолюбство, побутові звичаї, відносини між русинами, обожнювання ними природи – Сонця, Землі, води, хліба, вітру, трав, коней – все це проектується з давнини у сьогодні, все це зрозуміле нам, людям сучасної доби.

Та п'єса сповнена і запереченням негативних, протиприродних трудовій людині явищ. Вчитайтесь у суперечку персонажів – антиподів: Добродія і Злого, Білого і Чорного богів – там пристрасно осуджується загарбництво, привласнення чужого добра, прагнення влади над людьми та інші прояви соціального і морального насильства. І в якій переконливій, винахідливій драматургічній формі! В той же час в образі Степовика викривається хижість, кровожерність нападників-чужинців, які хмарами облягали древньоруські землі, з якими завжди доводилось битися нашим предкам, відстоювати свою вітчизну, своє мирне будівниче життя.

Ідея родинної єдинокровності, державної єдності, будівничої, миротворчої мети і ратної патріотичної звитяги – ця провідна ідея п'єси з

особливою силою звучить у фінальних сценах. Вже після заснування міста, після перемоги над чужинцями-загарбниками, князь Кий пророче проголошує: “Ростиме сім’я русинів – сім’я слов’ян. Ростиме могутність і щастя наше! Від моря холодного до моря Понтійського – простелиться держава русинів. Сонце молоде і сонце полуденне грітиме землі наші!”.

Тож можна зробити висновок, що історичне мислення й поетична фантазія драматурга живуть у п’єсі в органічній єдності.

Естетично цікавим явищем був у другій половині ХХ ст. і жанр ліричної комедії, що активно почав розвиватися у 70-80-і роки, тобто порівняно недавно: до цього превалював у вітчизняному драматичному письменстві, як відомо, жанр “серйозної”, сатирично-викривальної комедії. Очевидно, в силу складних суспільно-політичних умов легка і весела розважальна п’єса, музична комедія, лірично-драматичний твір типу *commedia dell arte* чи комедії ситуацій не мали належного розвитку, або й зовсім були вилучені з номенклатури драматичних жанрів, – як би не прагнув їх глядач.

Лише в часи відносної стабільності, чи, точніше кажучи, стагнації, на сцену й екран вийшов і цей жанр: треба було розважати номенклатуру, а, головне, показати, що й в нас все як у людей: і ніжні почуття, і любовні конфлікти, і всілякі милі й веселі історії, озвучені, супроводжувані музикою... Це нагадувало 30-ті роки, коли на тлі економічних труднощів, розгортання політичних репресій і т. ін. на екранах з’являлись талановиті музичні комедії “Веселі хлопці” чи “Цирк” (щоправда, великою мірою як “вітчизняні” кальки з американських музичних ревю, веселих любовних “комедій пізнавання” та ін.).

На сцені – “В степах України” О.Корнійчука – п’єса мила, чарівна, сценічна – і така, що напрочуд добре камуфлювала справжнє життя села, колгоспну реальність. У грізні й трагічні 40-і й 50-ті цей жанр був явно не на часі. Хоча в 50-ті, як це не парадоксально, на екрани вийшла блискуча,

іскрометна музична комедія “Кубанські козаки”, яку глядач щиро і надовго полюбив – як зрине втілення своєї мрії.

І лише в 70-ті жанр ліричної комедії одержує нове дихання. Після ранньої комедії “Веселка” (1958) з’являються добре прийняті глядачем “Фортуна” (1964), лірична комедія “Пора жовтого листя” (1972), комедійний фарс з елементами ексцентрики “Пробачте, ми без гриму” (1974) та ін.

Попри традиційну для радянського часу конфліктну обмеженість боротьбою “доброго” з “іще кращим”, “новаторів” з “консерваторами”, у п’єсах 70-х з’являється й нове. Так, новаторством у плані сюжетно-композиційному позначена весела комедія “Пробачте, ми без гриму”. До театру, всупереч забороні Автора і Режисера (персонажі п’єси), вривається веселий натовп акторів “без гриму”, які, відступаючи від комічних шаблонів, розігрують свій спектакль. У цьому подвійному сюжетному колі викриваються обивательські тенденції як джерело дедалі зростаючої бездуховності. Йдеться про події в родині Чуба: розгортаються різноманітні перипетії з виграною в лотерею машиною, вимальовується конфлікт між батьками й дітьми, який драматург, проте, самохіть ослаблює і зводить нанівець установкою – персонажі погані у зовнішніх виявах, але непогані (і навіть зовсім добрі!) у своїй суті. Адже радянська людина не могла бути морально нікчемною, корисливою, дріб’язково-жадібною, егоїстичною... І конфлікт, ще й у комедії, мусив розгортатися лише між “добрим” і “ще кращим”, втілювати життєстверджуюче, світле начало. Тож з персонажами волею автора відбувається несподівана метаморфоза: всі вони виявляються врешті-решт зворушливо благородними, лише дещо “некультурними” (широковживаний епітет радянської доби).

Друга сюжетна лінія будується на комічному викритті псевдоромантичних штампів на сцені (й, звичайно ж, у літературі). Закохана пара – Він і Вона, Вася і Стелла – не романтична, а побутово-примітивна, вияви їх почуття до краю шаржовані, як і було задумано. Але щирого сміху

вони не викликають. Автор і Режисер, своєрідні резонери у п'єсі, коментатори подій, скоріше знуджують, ніж оживляють комедію.

Критика помітила і відзначила це давно [52, 92], хоча й не позбулася тих самих “ідейних” установок, якими керувався й автор: запереченням бацили матеріального добробуту, матеріальних благ. Навіть прагнення до них розглядалося як вияв “дрібноміщанської психології”, яка майже обов'язково перетворює людину на хижака.

Що ж до структури твору, то думки критики видаються цілком слушними: “Прорахунки в комедії в основному ідуть від громіздкої подвійної композиції... Якщо вже автор обрав таку неординарну структуру, то слід було б подбати про наповненість кожної її ланки”. Драматург шукав “повнокровнішу” жанрову форму. По-справжньому новаторськими стали “Пора жовтого листя” (1975) та “І відлетимо з вітрами...” (лірична комедія не лише про двох закоханих (1978). Проблематика творів досить серйозна і аж ніяк не вкладається в рамки веселої розважальної історії кохання. У першому йдеться про потребу господарського ставлення до землі, – адже існуюче господарювання вже “довело” свою неспроможність, збанкрутувало. Але драматург далекий від такого політично небезпечного, хоча й гостроактуального завдання, як викриття колгоспної системи в цілому. Ні, його сміх до такого рівня, на жаль, не піднімається – і це цілком зрозуміло. Та й якби М.Зарудний рішився, пішов на таке самогубство – п'єса не стала б набутком літератури чи театру. Вона була б похована, як п'єси, та й самі драматурги 30-х років (М.Куліш, Я.Мамонтов, І.Дніпровський та ін.).

У ліричній комедії “Пора жовтого листя” (назва символічна – пора підведення підсумків, пора осені в людському житті) йдеться про ставлення людини до землі, до рідної природи, до своїх обов'язків і праці. Цим визначаються стосунки між персонажами – в тому числі й інтимні. Більшість драматичних вузлів і колізій у п'єсі – ліричного та лірико-гумористичного плану. Психологічно переконливо розкриваються непрості стосунки між

Василиною й Андрієм – лірико-драматичний мотив, поєднуються шлюбом двоє самотніх немолодих людей, народна художниця Устина і голова колгоспу Корній – мотив ліричний. Виходячи з уявлень людини українського села про моральні категорії добра і зла, любові і відданості, честі й совісті, людяності й милосердя, автор вибудовує стосунки героїв, простежує відтінки їх характерів, розкриває внутрішній світ. І ця концентрація уваги на внутрішньому світі персонажа, розкриття глибоко прихованої націленості кожної людини на пошуки любові й щастя і становить основну цінність п'єси – її ліричну, емоційну основу.

Лірична комедія “І відлетимо з вітрами...” має нескладний сюжет: молода пара хоче одружитися, старше подружжя – розлучитися. Довколо цих життєвих ситуацій і розгортаються всі події у п'єсі, відбуваються зустрічі, знайомства, в їх орбіту втягуються нові й нові персонажі зі своїми характерами, людськими долями, зі своїми морально-етичними поглядами. Критики, аналізуючи п'єсу, відзначали: “Саме людина – основа всього, вона творить щастя чи нещастя своє і своїх ближніх, а то й дальніх. У цьому плані “І відлетимо з вітрами...” – драма характерів, а ніяк не ситуацій. Подій так небагато й вони такі нескладні, що твір з повним правом можна назвати безсюжетним”. [ 52, 94 ]

Характери Олени Василівни Тернової, подружжя Магарів, молодих людей Тані, Саші й Василя, які шукають щастя в коханні, праці, дружбі, виразно ліризовані. І цей інтимний план оживлює твір, робить його сценічну палітру м'якою й емоційно насиченою.

Виразно ліризується в драматургії М.Зарудного 70-х – 80-х не тільки жанр комедії, але й драма, і навіть трагедія (“Дороги, які ми вибираємо”, “Бронзова фаза”). У природних, жвавих діалогах персонажів п'єс поєднується і гумор, і ліричне почуття, іронія та самоіронія – і ніжність, жаль, співчуття, любов...

Наведемо приклад з драми “Дороги, які ми вибираємо”, діалог матері з сином, який піднявся до вершин слави – став головою колгоспу, орденоносцем:

**Ремез.** Тяжко мені, мамо. Наче на гору високу вийшов, де вже й дихати нічим...

**Галина Софрон.** То спустися нижче, сину...

**Ремез.** Не можу. Зірвуся... Я сам цю дорогу вибрав... Мені там триматись треба, бо я туди довго й тяжко йшов. Усі думають, що в мене крила, а я, мамо, повз на ту гору. Про все на світі забув, крім землі... Я, мамо, плакав у полі, коли вперше побачив Сергія Турбая у формі льотчика... Я гусеницями пошматував свою стару фуфайку і проклинав те поле, яке хотіло зробити з мене хробака. Я був таким маленьким перед тим полем... і тоді я поклявся, що підкорю його... Мій дух не міг змиритися з тим, що я проживу своє життя у сірих буднях, і ніхто не знатиме, що я був на цій землі.

**Галина Софрон.** Празників вічних нема, сину.

**Ремез.** Але я, мамо, перемиг це поле, я піднявся над ним і над тими, хто був поруч. Сам, сам... І тепер мені зупинитись не можна... Підхопило мене і несе...

**Галина Софрон.** Аби хоч од берега недалеко віднесло та у вир не зтягло, бо самому буде тяжко. [ с. 440-441].

З яким тонким гумором і разом ніжним співчуттям, бажанням допомогти своїми короткими репліками, збиває мати пиху зі свого “знаменитого” сина. І в основі її іронічно-дотепних реплік – любов до сина, біль через те, що немає в його хаті, прикрашеній кубками (дружина – спортсменка!) й грамотами жодного сонячного, затишного, сімейного куточка. Та й репліки Ремеза (по суті, монологи-сповіді), попри їх зовнішню амбіційність і патетичність, містять в собі й суб’єктивно-ліричний, і об’єктивно-гумористичний, комічний аспекти.

Саме через такі монологи (або поширені репліки) герої комедій і драм Зарудного розкривають себе, самохарактеризуються, в них виявляються (здебільшого екстенсивно) приховані риси їх характерів, окреслюються ознаки темпераментів – активного, дійового, чи навпаки – м'якого, самозаглибленого, рефлексивного. В монологах драматург нерідко вдається до інтроспекції чи ретроспекції, що суттєво розширює рамки твору і допомагає об'ємніше осмислити долю персонажа. Тут поєднується ліричне й епічне начало.

Ліричну комедію “Срібна павутина” в 1977 році створює і О. Коломієць, визначивши жанр твору як “притчу про кохання і підступність”. І дійсно, притчево-міфологічний, казковий колорит і визначає особливості поетики п'єси.

Вводить у дію розлога ремарка, яка одразу ніби переносить нас у світ казки, поезії, дивовижної природної краси: “Скільки оком сягнеш – безбережжя гір, укритих килимом лісів і полонин. Вони велетенськими хвилями линуть у далечінь, линуть, аж поки з небом зливаються... Шматок тину – рідко збиті жердини – грубезний, низько зрізаний пень, стовбур дерева, збоку – ганок сільської хати. На жердинах поначіплювано гілля і коріння дерев, схожі на чудовиська – химерні витвори природи... Враження зміни місця дії досягається лише за рахунок світлових ефектів, гри тіней, начебто породженої отими чудовиськами, за рахунок голосів людей, співом птаства, різноманітними дивовижними звуками лісу, гірського перелуння, пісень, музики. Тут, в осередді гір, все – і тиша, і пісня, і ніч, і ранок, і гори, і оті химери – несуть на собі барви казковості”. [ 94, 185 ]

Такою ж казково-заквітчаною постає з п'єси і центральна героїня юна Галинка – десятикласниця. Крім романтичного пейзажу й інтер'єру, дію п'єси пронизує й романтична музика гір: гуцульські коломийки, народні пісні, мелодії троїстих музик. Очевидно, це яскраве тло й дозволяє авторові



(а відтак – і театрові) передати поетичну ідею твору: утвердження краси вірного кохання як вищого прояву духовної краси людини.

У п'єсі розповідається історія зрадженої і покинутої красуні Стефанії – “кращої в районі вишивальниці”. Дівчини такої, що Сержант, як сам признається, “не смів руки її торкнутися”. Тож розшуки ошуканця, того, що “світ зачорнив” – один з центральних сюжетних нервів твору.

“Срібна павутина” – п'єса про молодь, про пошуки нею моральних орієнтирів у житті. Про випробування себе на міцність (не злякатись, не зрадити, переслухати “голоси всіх пісень” – навчитися розуміти людей).

Надаремно Галинка говорить Іванові: “А тепер слухай мене, уважно слухай! Я хочу випробувати чари своєї краси! Хочу побачити рівні і плутані стежки! ...І найголовніше – хочу знайти ошуканця, душокрада, що скривдив Стефанію!”. (193).

Отже, Стефанія стає ніби символом, точкою прикладання душевних сил молодих героїв. Через ставлення до неї, її долі розкривається моральна сутність персонажів – ті риси, що були закорінені в душі, що прийшли з вихованням, засвоєними традиціями. І це світле етичне начало – прагнення добра, краси, душевної щирості і делікатності, – перемагає.

У сьогоднішній оцінці драматичного набутку попередніх десятиріч прозвучала цікава думка. Відзначаючи, що в драматургії 60-х – 70-х основні позиції зайняла пріоритетна “виробнича” п'єса “як спресована форма вияву “соціалістичного соціуму”, – М.Кравченко пише: “Реальні можливості драматургічного осмислення національного характеру також звузилися до родинно-побутового кола, чи не єдиним автентичним носієм національної духовності лишалося напівзнищене, майже всуціль “неперспективне” село...”. [97, 30]

Події більшості ліричних драм і комедій, розглянутих нами, відбуваються саме на селі. А в “Срібній павутині” О.Коломієць показує не просто село – а село, що знаходиться в осередді Карпатських гір, село , в

якому ще живе й плекається віковична краса – вишиванки, пісні, народні ремесла. Тут збережено зв'язок часів – прадавнього, що живе у казці, і сучасного, інколи дуже далекого від казки. Тут у людей зберігаються ще такі високі, виплекані віками прикмети народного характеру, як духовність, повага до праці і людей праці, внутрішня інтелігентність (чесність, доброзичливість, співчутливість, чуйність, делікатність, тонкий, “сердечний” розум), почуття власної гідності, нетерпимість до брехливості, фальші.

Отже, в ліричній драмі і комедії вже виразно звучать мелодії іншого плану, які також виражають рух героя до самих себе. Починає звучати тема відповідальності особи перед собою і перед іншою людиною, суспільством. Посилуються емоційна і смислова навантаженість індивідуальності, котра в кінці п'єси повинна піднятися на інший рівень. При всій несміливості й “змазаності” конфліктів у п'єсах 70-х років вже немає тієї переможної фанфарності, безпардонного протиставлення уявного, вигаданого – суцього. Драматургія, хоча й повільно, вслід за лірикою (феномен “шістдесятництва”) і, особливо, прозою (Є.Гуцало, Г.Тютюнник, В.Шевчук, інші) повертається обличчям до людини, до її внутрішнього світу, почуттів і емоцій.

Чимало нового внесли і в розробку драматургічної форми. Прагнучи глибше, об'ємніше розкрити внутрішній, суб'єктивний світ людини, автори нерідко порушують просторово-часові виміри (минуле – сучасне), тим самим ускладнюючи композицію твору (“Планета Сперанта”, “Голубі олені” О.Коломійця, “Вірність” М.Зарудного). Нерідко лірична драма включає в хід подій марення, сни, епізоди-видіння тощо, що виникають перед внутрішнім зором героїв (“Срібна павутина” О.Коломійця), інколи це суцільне поетичне відіння-феєрія (“Камінь русина”) О.Коломійця.

Ліричне начало в цілому збагачує драматургічну форму: посилює емоційну напруженість драматичних колізій, ліричну забарвленість персонажів, поетичність стилю монологів і діалогів (навіть ремарок). Розвиток цього жанру в українській літературі 70-х – 80-х – свідчення

історичних змін в творчому процесі, в орієнтації художників на певні теми, сюжети, картини дійсності; ліризм виявився формою проникнення в інтимні взаємини, в нову духовність. Він став виявом загостреного інтересу до морального ества людини.

В 1957 р. вийшла друком п'єса М.Стельмаха “Золота метелиця”, що поклала початок низці драматичних творів митця: “Кров людська – не водиця” (1958); “Правда і кривда” (1965); “Зачарований вітряк” (1966); “Кум королю” (1967); “Дума про любов” (1971). Майже всі вони (крім ранньої “Золотої метелиці” і п'єси “Кум королю” – обидві комедії) постали на основі прозових творів письменника (дехто вбачає в цьому “вторинність” такої драматургії). Вони мають ті ж сюжетні лінії, тих же героїв, той же основний об'єкт зображення – українське село, його людей; врешті, ті ж ідейні й художні виміри – звичайно, враховуючи драматургічну форму. І саме ця форма стала дуже цікавим явищем і мала для української драматургії плідні наслідки. “Найбільш органічним, – відзначає сучасне літературознавство, – для Стельмаха був героїко-романтичний стиль народної драми, що й засвідчила собою одна з найкращих і найсамобутніших п'єс автора – “Зачарований вітряк”. Трагедія-гімн – так визначив жанр твору письменник, де од дії до дії набирає життєствердного повноголосся особливо близька Стельмахові думка про невичерпність духовних багатств рідного народу, плоть од плоті якого був і сам автор”. [150, 279 ]

П'єси М.Стельмаха різні за тематикою, жанровими і стильовими ознаками. Зустрічаємо у драматурга такі жанрові означення, як народна драма, трагедія-гімн, народна дума, епічна драма, сатирична комедія. Щодо стильових ознак, то про них добре сказав сам автор. “Вона – говорив Стельмах про свою п'єсу, – і філософська, і проблемна, і лірична – одним словом, – складна. Інакше я собі не мислю драми”. [128, 30]

Зрозуміти особливості стилю драматургії М.Стельмаха допомагав своїми роздумами про митця М.Рильський.[120, 31] Він відзначав епічну

широту драм Стельмаха, уміння вивести велику кількість персонажів з виразними характерами, охопити великий часовий простір, відтворити суспільно-історичні процеси життя в їх зародженні й розвитку. При цій епічній об'ємності й широті драма Стельмаха лірична і поетична, “якщо під цим словом розуміти не віршовану форму, а емоціональну і образну забарвленість”. [120, 32]

І поетичність ця – від наскрізної теми великої любові, творчої, життєдайної сили кохання. То ж недаремно остання п'єса драматурга була названа ним “Дума про любов”. Врешті, найкраще про цю вічну силу життя, як і уміння відтворити її, підкреслити її вічне значення (а відтак і завдання та роль письменницького слова у розкритті цього феномену), сказав сам автор: “Письменник має єдину зброю – зброю слова. І доки земля буде красуватися цвітом і плодом, доки сонце буде ясно просвітлювати добрі людські очі, доки молодість під зорями буде зустрічати кохання і доки матері в муках, тривогах і radoшах будуть народжувати дітей, доти зброя слова не буде підлягати скороченню”. [127, 3]

У першій дії драми ми фактично знайомимося з усіма центральними персонажами п'єси: Богданом Романишиним, інтелігентом із селян – вчителем, поетом, фольклористом; Яриною Безкоровайною, його вірним коханням, дівчиною-красою, її братом Сергієм, що прагне генделювати сестрою, зробити свій бізнес на її одруженні з багатеньким Артемоном Васютою, матір'ю Марією, головою колгоспу Максимом Туровцем, несамовитими Шаломаями, дяком-пияком, колишніми паном і підпанком Пасикевичем і Шинкаруком та ін.

Дія розгортається одразу і в реальному, і в ірреальному, казковому світах, в ній широко використовуються смислові асоціації, часові зміщення-напливи, спогади, сни-видіння. Так, на початку п'єси Богдан Романишин, що в хурделицю шукає кохану, зустрічається з міфічним персонажем – Душею Тополі, тієї Тополі, що стоїть на роздоріжжі біля їхнього села і ніби

символізує момент обрання молодими героями різних доріг у житті. Вона (Тополя) схожа на прекрасну дівчину. В окремих виставах п'єси, як наприклад, Чернівецького драматичного театру ім. О.Кобилянської (режисер В.Гринич), Душа Тополі – це сама Ярина, і вже вся вступна сцена настроювала глядача на поетичний лад.

Відразу після вступу (ліричний монолог Богдана, зустріч і розмова з Душею Тополі) в дію входять спогади – про школу, дитячі літа Яринки і Богдана, про екскурсію до запорозької церкви, розповідь учительки про запорожців і виявлення в одному із святих – воїнів славного війська Запорозького – рис Богданового батька... Першою це помічає Яринка. Так недавня історія простягається у давні, вікопомні часи, висвітлюючи родові корені дітей українського села, відроджуючи родову пам'ять.

І ось з хурделиці вже випливають нові постаті-спогади – Батько і Мати Богданові (герой став засинати у сніговії під тополею), а потім чуються неочікувані, несподівані звуки музики. Це вже реальний план – в дію вриваються навіжені Шаломаї, “оперізані чутливою міддю труб”, рятують заблудлі в степу душі, що потребують порятунку. А далі розгортається бурхливий калейдоскоп подій. Всі вони обертаються довкола весілля Яринки й Озерного, “не дівчини, а журби всім хлопцям,” – як каже один із Шаломаїв.

І все відбувається в хаті у молодій, куди врешті добивається і Богдан, і знову розминається з коханою – вона втекла від нав'язаного братом жениха. Власне кажучи, в поглядах на це весілля розкриваються і характери, світобачення персонажів. Негативно до сваволі братової ставляться друзки, які співають йому пісню про “брата-татарина, що продав сестру за таляр”; мати Марія, – хоча й ставиться до подій сумно-покірливо. Коли Сергій злісно кричить, що Ярина втекла від молодого і дорікає матері, Марія відповідає афоризмом: “Хуртовина краща, ніж пекло”. Сюди добираються – як виявиться, до Сергія і по душу Богдана – “пан отаман Пасикевич” і “пан повітовий староста Шинкарук”, колишні якщо не панки, то підпанки.

З'являється у хаті й ідейний символ – портрет гетьмана Скоропадського. Отже, рамки цього конфлікту переростають морально-етичні і набирають значення конфлікту соціального (звичайно ж, у варіанті радянському).

За що ж злостяться колишні пани на Романишина, скромного вчителя, і то настільки, що хочуть убити? На запитання Сергія “Чим же він поперек дороги став?” Шинкарук відповідає: “По-перше, ідейний дуже. По-друге, здається, талановитий: у культуру претяся. А ідейних, та ще талановитих, треба притовкати: хай не вискакують нагору (східно), не відриваються від середнього рівня. Ми й найшли для нього ступу, щоб утовкти. Але він уперся, та ще й наскочив на ниточку минулого Антона Антоновича. Отак, дивись, і до клубочка може дотягтися”. [128, 479] Пояснення досить абстрактне, розпливчате. І що стосується “талановитих”, яких слід “опустити до середнього рівня” – то такі думки скоріше могли б належати радянським партійним діячам від культури, а не колишньому землевласникові і гетьманському повітовому старості. Що ж стосується “ниточки, яка до клубка тягнеться” – то хіба один Богдан, що, до того ж, цілком випадково опинився в селі на цьому весіллі, міг помітити її?

Але йдеться не про вірогідність. Все тут тією чи іншою мірою умовне з точки зору пласкої реальності: і ситуації, і стосунки між героями, і туге переплетення конфліктів, і часові та просторові зміщення, і увесь другий, притчево-символічний план твору.

У частині другій масштаби подій ще розширюються – у п'єсу входить реальність війни. Чесно і гідно воює з ворогом Богдан. Виявляє свою боягузливо-підступну сутність Сергій, брат Ярини. Тут, на лінії боїв, опиняється і Дяк, який випадково рятує Богдана... Тут зустрічаємося і з іншими персонажами – всі вони виявляють себе у трагічній ситуації війни й окупації відповідно до своєї внутрішньої суті, своїх моральних засад. Все переплітається, як у казці: загибель чоловіка Ярини, народження хлопчика Соломією, погрози Артемона і його незгасла любов до Ярини, зустріч і

порозуміння героїні з Богданом, її першим і єдиним коханням... Ярина про цю круговерть говорить: “Невже оце і є життя? Яке воно страшне, яке воно й цікаве...” [с. 509].

Всі ці складні ситуації розв’язувалися автором у дусі соцреалізму: по радіо передають про розгром німців під Москвою, “підіймають руки вгору” перед партизанами всі німецькі поплічники, а несамовитий Шаламай-батько грає “Інтернаціонал” на церковних дзвонах...

Отже, “Дума про любов” Стельмаха постає як твір, у якому охоплено великі часові й просторові обшири, багато персонажів. І кожен з них – своя тема, свій конфліктний вузол, свій ідейний акцент. Домогтися такої об’ємності у показі життя автор зміг завдяки своєрідній композиції і стилістиці твору, – які, до речі, поклали початок цілій низці творів української драматургії.

“Дума про любов”, а також створені за нею вистави, – говорилося в одній із рецензій, – це лірико-романтична дума, що позначена тяжінням до масштабності й символіки”.[125, 31] І дійсно, перше, що впадає в очі при погляді на твір – це його епічна, “думна” широта, вагомість основної ідеї. Допомагає передати це романтична укрупненість характерів, ситуацій. І наскрізна співвіднесеність долі героїв із долею Вітчизни, народу – у складних поворотах історії, драматичних і трагічних її моментах. Широко охопити життя драматургові допомагає панорамність, навіть фрагментарність композиції. У п’єсі чергуються сцени реальні й фантастично-казкові; сцени з минулого і сучасного; ліричні і драматичні. Основну драматичну лінію (Ярина – Богдан) розривають епізоди, в яких діють, здавалося б, цілком далекі від неї, випадкові люди (несамовиті Шаламаї, Дяк). Центральна лінія (чи історія) кохання доповнюється двома іншими (Соломія – Туровець, Антоніна – Шинкарук). Все це дозволяє драматургові буквально “вихопити” з життя певні яскраві моменти, щоб скласти з них широку панорамну картину.

Чимало цьому процесові допомагала і творча праця, інтуїція режисерів. Так, щоб передати плин часу, режисер В.Гринич (Чернівецький театр ім.О.Кобилянської) використав властиві жанру і поетиці М.Стельмаха поетичні образи: кожній сцені передував політ гусей (передано як світловий ефект на завісі). “Летять гуси-лебеді і тим передають стрімкий біг часу”. [47, 144 ]

Вистава Житомирського театру (режисер В.Толок, художниця І.Шевченко) поставала “Думу про любов” як твір з широкими сюжетними розгалуженнями, з уважним простеженням кожного людського характеру, кожної долі. Твір ішов під назвою “Дума про тебе”, як і роман М.Стельмаха, і центральною проблемою в ньому була “людина і земля”, що підкреслювалось багатьма художніми елементами оформлення, що інколи набували символічного значення. Хліб і вишиваний весільний рушник, весняний світанок над безкрайньою землею (задня куліса), інші елементи українського пейзажу, степу, села – все це підсилювало поетику вистави.

У виставі Херсонського театру, навпаки, домінувала не епічна, а лірична тема – п’еса будувалася як низка новел про любов. “Як же режисерові (О.Горбенко) об’єднати розрізнені новели в одну пісню про любов? – пише театрознавець І. Давидова, і пояснює: Розкриваючи авторський і режисерський задум, на допомогу акторам приходять художники Б.Балаш і композитор М.Раух. ...Зима. Хурделиця. У надвечірньому степу на перехресті доріг гнуться тополі. Знайдений режисером і художником зоровий образ вистави символізував і ту бурю, що відбувалась у душах людей”. [ 47, 141 ]

Своєрідну музичну драматургію, побудовану на народному мелосі, створював композитор М.Раух. Його музика розкривала душевний стан героїв. “Крізь шал завії чути і стогін дерев, і те, як ломиться, дзвенить крига, чути і страждання тих, кого доля роз’єднала, розкидала по світу. Музика



живописує, роздумує, надає твору цілісності. Поліфонічна, глибока, містка музична партитура вистави”. [47, 142]

Значну роль відіграла музика і у виставі житомир'ян. Музика В.Кирейка, також побудована на народному мелосі (звучать мелодії пісень “Ой гаю, гаю, зелен розмаю” і “Чом дуб не зелений”), тяжить до психологізму і допомагає відчувати основну думку автора.

Отже, ми визначили, що широту тематики і проблематики п'єси передає панорамна або “мозаїчна” композиція, а зберегти цілісність авторського задуму допомагає єдність стильового оформлення вистави – художнього, музичного, ритмічного.

І, нарешті, слід визначити місце і роль фантастично-казкових образів у п'єсі. Їх небагато, і в них, як правило, використано місткі народні символи, які увиразнюють домінуючі риси психології героїв. У символах закорінено родову і народну пам'ять, сталі риси національної ментальності: поняття вірності, мужності, краси, подружнього щастя, трагічної самотності. Тополя, Вітряк, хуртовина, степ – все це стійкі реалії і водночас символи українського життя, оспівані численними поетами. А фантастичні сцени-видіння не мають у п'єсі містичного присмаку, вони скоріше є матеріалізованими картинами минулого героїв (запорозька церковця, святий, схожий на Богданового батька; уявна розмова героя з батьком – праведником у киреї й селянських чоботах, і з матір'ю, схожою на Богородицю у вишитій сорочці... Спогади про дитинство входять і у видіння замерзаючої під вітряком Ярини, дзвенить над нею спів жайворонка, а потім жартівлива пісня дяка – “Ой куди ти, дяче, мандруєш?”

Всі ці реальні події, видіння, спогади, уявлення і складають найглибшу сутність людського життя – і страшного, і цікавого...

Отже, в цілому поетична драматургія М.Стельмаха розкривала для української сцени нові шляхи і художні обшири; вона на тлі радянської виробничої п'єси заговорила про любов – цю основну духовну вітальну силу,

заговорила в руслі національних етико-естетичних традицій. Ця драматургія (не лише “Дума про любов”, на якій ми окремо зупинилися, а й “Зачарований вітряк”, “Правда і кривда” та ін. п’єси) розкривала високу духовність й інтелігентність людини українського села, трудівника-землероба, яка в неймовірно важких умовах тотального викорінювання й винищення цієї духовної спадщини зуміла вистояти і зберегти увесь цей нетлінний світ добра і краси.

## ВИСНОВКИ

Розвиток психологічної драми і її різновидів, як і театрального мистецтва в цілому здійснюється згідно історичної логіки, змінюючись відповідно з обставинами, суспільними умовами життя, психологічними чинниками, знаходячи адекватні художні форми втілення. На основі проведеного літературознавчого аналізу можна стверджувати, що, починаючи з 60-х, а особливо в період 1970-1980 років, драматургія поступово звільняється від догматики “соцреалізму”, від панування описовості й ілюстративності, казенного пафосу і “звеличування” героїв війни, а в повоєнний час – від засилля “виробничих” конфліктів.

Дедалі виразніше вимальовується тенденція до розкриття наболілих морально-етичних проблем, до всебічного мотивування людського характеру, драматичних ситуацій, драматичного конфлікту в цілому.

Сильнішим стає потяг до розкриття психології людини, її духовних шукань. І морально-етична проблематика знаходить своє природне вираження в психологічній драмі.

В 70-х роках однією з перших “повнометражних” драм у цьому жанрі стала “Кафедра” В.Врублевської. Вагома проблематика, детальна розробка характерів персонажів, розкриття через них деформацій у внутрішньому, духовному світі людини, породжених явищами ідеологічного лицемірства, розходження між словом і ділом, подвійною мораллю та іншими виявами тоталітарної системи – все це зробило п’єсу молодого драматурга гостроактуальною, а відтак і гостросценічною.

Чи не вперше в українській драматургії радянських часів передала В.Врублевська і ту наскрізну атмосферу страху, інтелектуальної скутості й обмеженості (горезвісного “єдиномислія”), моральної пригніченості, які панували в суспільстві.

І чи не вперше було в п'єсі виразно показано процес людського, психологічного “розпрямлення” (кінцевий епізод п'єси, коли члени кафедри один за одним покидають засідання, на якому їх змушували фальшувати, лицемірити, видавати грубу брехню за істину і т. п.).

Побудувавши п'єсу на засадах психологічного реалізму, автор, В.Врублевська не ставила собі завдання узагальнювати образи до рівня символів. Але центральний образ – завкафедрою Бризгалова – за своїм значенням художнім рівнем перетворюється на символ тієї жорстокої бездуховної сили, яка покликана була маніпулювати людьми, їх свідомістю, здійснювати процес насильницького “звільнення” їх від людських почуттів, перетворювати всіма доступними засобами на слухняні, покірні ниці істоти, які забули, що таке власна гідність, власна думка. За допомогою образу цього “керівника” вдало показано було (нехай на неширокому матеріалі життя однієї з рядових вузівських кафедр), як ішов процес тоталітаризації маси і хто виступав у ролі його провідників.

Появу таких типів, як Бризгалов, критика радянських часів наполегливо намагалася представити як поодинокі, не типові для радянських часів явище. Тим часом це був тип широко розповсюджений, а для кінця 70-х – епохи т. зв. “застою” навіть масовий. Принаймні риси його можна було розпізнати скрізь – і в рядовому “гомо советікус”, і в представникові влади першочергово.

І нарешті, заслугою драматурга було й те, що вона зуміла розкрити в п'єсі ті незнищенні глибокі запаси добра, справедливості й гідності, які живуть у душі людини, притаманні їй як одвічний моральний імператив, і які завжди готові відродитися.

Ці ідейно-моральні чинники і зумовили величезний успіх “Кафедри”, п'єси, за своїм художнім рівнем аж ніяк не визначної й не новаторської. Але глядач прагнув правди – людської психологічної правди про свій час. Він хотів побачити втілення, перемогу цієї правди хоча б на сцені. І він її бачив.

Психологічні проблеми виховання в сім'ї, стосунки батьків і дітей, етику цих стосунків, значення традицій “доброго роду”, таких вагомих для українського національного життя, розкриває в 70-і роки у цікавій, неординарній п'єсі “Дикий Ангел” О.Коломієць. Використовуючи психологічні прийоми прямого і “парадоксального” зображення персонажів, створює він свою щирі й схвильовану “повість про сім'ю” – сувору, багатозначну, сповнену м'якого гумору й сарказму, ліризму і глибоких роздумів. Творчою удачею автора є центральний образ Платона Ангела – людини, яка у вік всілякого крутійства і пристосуванства висповідує високу людську гідність: в сім'ї, роботі, ставленні до інших людей, до життя. Але він аж ніяк не новітній Дон-Кіхот. “Романтичне світосприймання поєднується в О.Коломієця з досить тверезим баченням суспільних проблем, зокрема й духовної деградації на шляху до “світлого майбуття” [97, 389 ], – зазначає А. Кравченко.

Сатиричним пером змальовуючи ту шкоду, яку приносить суспільству “діяльність” чиновників-“временщиків” типу Петра, і ставлення до праці (і заробленої копійки) таких, як Крячко і його син, і моральну деградацію пияка Маляра, О.Коломієць не обмежується цим – викривальним – ракурсом.

Головне для драматурга – відродити, очистити від намулу джерела духовності, повернути добрі традиції українського народу і пошану до праці й сім'ї, закони честі й гідності, колись найдорожчі для трударя, взаємоповаги й любові.

До кращих набутоків психологічної драми 70-х належить і п'єса М.Зарудного “Обочина”, в якій також піднімаються проблеми сім'ї, але вже не батьків і дітей, а молодого подружжя. Тут ідеться про кохання і зраду, моральні випробування, які героїня не здатна витримати. Проте є у п'єсі і значно глибший план. Він зачіпає не тільки почуття людей, але має й виразні виходи в суспільну сферу, яка зумовила й етику поведінки, і мораль персонажів. “Моральний стрижень” і “моральна обочина” визначаються

перш за все світоглядними позиціями персонажів, які, по суті, коригують кожен вчинок людини і як громадянина, і як особистості в сфері приватних, інтимних стосунків.

Головна заслуга драматурга М.Зарудного в тому, що він своєю нескладною, банальною історією розкрив справжню суть, “нутро” “передової людини епохи соціалізму”: її “патріотичні” засади, її мораль і етику поведінки, її наскрізну дволикість – поведінку напоказ і в своїх інтересах. За допомогою точно виписаного образу Ольги автор робить пряму вказівку на усвідомлення подібними їй людьми своєї безпосередньої приналежності до сили, яка була визначальною, пануючою в епоху радянського тоталітаризму.

Художня тканина п'єси дає зрозуміти, що сфера такої “моральності” простягається далеко за межі стосунків подружжя, їх почуттів кохання. Але драматург, ніби злякавшись широкомасштабних висновків, всіма силами прагне звузити викривальний розмах п'єси, обмежити його окремим негативним образом (та ж тенденція, що виявляється в “Кафедрі” В.Врублевської).

У кінці 70-х – на початку 80-х років виходять друком і з'являються на сценах п'єси Ю.Щербака, досить відомого прозаїка – “Відкриття”, “Розслідування” і “Наближення”. Піднімаючи моральні проблеми в середовищі наукової інтелігенції, автор створив своєрідний жанр психологічної інтелектуальної драми. Центральною в п'єсах є проблема “інтелігенція – тоталітарний режим”. Автор зумів показати, з одного боку, елітарне становище наукової інтелігенції (але тільки вищих її ешелонів – “академіків”) і навіть виправдати цю елітарність, як відзначає критика (А.Кравченко). З другого боку, письменник переконливо зумів показати, як система створює своєрідний вакуум довкола цих людей, підпорядковує своїм інтересам їх науковий пошук, як уміє заборонами чи підтримками визначити їхнє справжнє місце, залежність і т. д. Що стосується інтелігенції середнього рівня, керівників обласного чи районного масштабів, то їхня доля ще гірша.

У них послідовно знищується всяка професійна честь і гідність, їх змушують підтасовувати факти, підписувати “липові” документи, занижувати фахові вимоги тощо. Разом з професійною гідністю людина втрачає і самоповагу, душа її міліє, слабне, спотворюється. І якщо дехто ще замислюється, в ім’я чого він втратив людську гідність, чесність (як Стужук у “Розслідуванні”), то інші давно позбулися всяких моральних сумнівів. Вони – як усі.

Новий рівень дослідження моральних, психологічних проблем кінця ХХ століття явила драматургія молодих – і в першу чергу Я.Стельмаха. Його “Шкільна драма”, “Привіт, синичко!”, “Гра на клавесині”, “Провінціалки” та ін. тонко й глибоко розкривають деформацію людської душі умовами тотального лицемірства й брехні, духовного утиску й етичної глухоти. Руйнування морально-етичних основ суспільства як наслідок передкризової ситуації в соціально-політичній сфері життя особливо згубно позначилося на молоді, нестійких, несформованих ще душах. Тенденція до виховання бездушного партійного фюрерства яскраво розкривалася Я.Стельмахом у “Шкільній драмі”, цинічна агресивність міщанства, його всепоглинаюча розтлінна сила досліджувалася драматургом в ажурних діалогах і приховано-прозорих ситуаціях “Три на клавесині” й “Провінціалок”.

Таким чином, ретроспективний погляд в недалеке минуле засвідчує немалі досягнення в драматургії. Це підтверджує І.Дзюба. “Якщо українські 60-і роки під цим кутом зору (методологічним – Г. Д.) трохи поціновані, – пише він, – то проігнорованим або не оціненим адекватно залишається масштабніший процес другої половини 70-х років та років 80-х, на які механічно переноситься з політичної сфери тавро “доби застою”, тоді як насправді в літературі, мистецтві, а почасти й філософській думці це були роки тихого, але впертого розмивання фундаменту догматичної ідеології, м’якого протягування нечітко артикульованих альтернатив”. [ 58, 3 ]

Відтворюючи історичні події й історичних осіб у недалекому (друга світова війна) і більш віддаленому (XIX ст.) минулому, роздумуючи про долі

людські, драматурги 70-80-х вже відмовляються від багатьох міфів, створених радянською пропагандистською машиною (для означення їх існували відповідні кліше типу: “монолітна єдність”, “непорушна дружба”, “нерозривний союз” тощо). Дослідник В. Турбін аналізує це явище на рівні мови: “Лінгвометафізичною метою влади, – пише він, – було створити довкола себе певну духовну ауру, невидиму, але непорушну стіну, складену не тільки зі слів-цеглин, але й цілих словесних блоків. Блоки містили в собі епітети, які означали непохитність, міцність...”. [ 132, 352 ] Але згодом ця стіна почала руйнуватися, непорушні кліше втрачали свій сенс, стиралися. Правда рвалася назовні і шукала нових, живих, правдивих слів. Міфи потребували свого перегляду.

Спробу деміфологізувати недавню історію – події другої світової війни – зробив М.Зарудний у драмі “Тил” (1977), де звернувся до першого, найбільш трагічного її періоду (у ремарці зазначено – “липень 1941 р.”). Події п’єси розгортаються в тилу у ворога, в степах під Новоросійськом, де опинилася жменька українських селян (і не тільки) – людей різного віку, різної вдачі, випадково зведених долею разом: думали евакуюватись, тікали з села, відстали від поїзда. Розгубленість, сум’яття – аж до розпачу, паніка, невідомість і страх пробуджують далеко не кращі почуття, людські якості. Першими ламаються молоді. Вірка дорікає за свої нещастя всім, лютиться, несправедливо і грубо ображає Оксану. Відчай і безпредметну злобу проти всього світу виявляє й Женя, яка у відсутність нареченого стає коханкою дезертира Чупруна. На тлі цих “праведних” і “неправедних” пристрастей ведуться дріб’язкові сварки, виникають обивательські спогади й взаємні дорікання між двома “передовиками бурякозбирання” – Марією і Ольгою. Одна тішиться й вихваляється спогадами, як поруч з начальством у президіях сиділа, друга – преміями: патефоном, матерією... Так на тлі всенародної трагедії зазвучала й обивательська гротескно-іронічна нота. М.Зарудний досить переконливо передав загальну картину деморалізації, проявів (інколи



досить жорстоких) обивательського, боягузливого, егоїстичного “я”, прихованого зрадництва, яке завжди може стати явним.

Але є серед персонажів драми й інші люди: сильні й чесні, з почуттям обов'язку й відповідальності. Вони шукають у цій екстремальній ситуації виходу зі становища, підтримують розгублених людей, заспокоюють, нормалізують стосунки. Характерно, що серед цих людей немає партійних функціонерів, кар'єристів-пустодзвонів з їх мітинговим патріотизмом: наперед вийшли звичайні люди, – люди дії, з тверезим розумом, добрим серцем, які не втратили своєї духовної сили в роки воєнного лихоліття, і завдяки яким наш народ вистояв у боротьбі з фашизмом.

Проте думається, що ідейний задум п'єси дещо знижує “соцреалізмівська” установка на “виправлення” і “переродження” в радянських патріотів і героїв усіх персонажів п'єси без винятку. І боягузливий дезертир Чупрун, і дрібні обивательки й егоїсти гинуть в кінці п'єси героїчною смертю – дають себе розстріляти (а разом із собою і двадцятьоро дітей), але не видають командирів і єврея.

Взагалі весь трагічний, для радянської драматургії вже ніби й традиційний (гинемо, та не здаємося) фінал п'єси виглядає дещо надумано і непереконливо. Це була певна художня умовність, потрібна авторові для ствердження його ідеї, задуму створити “оптимістичну трагедію”. Дійсно, за об'єктивною реальністю зображуваних подій (війна, оточення, голод, що насувається) п'єса трагічна. Але трагічна невідворотність тотальної загибелі всіх є умовністю, спроектованою автором. Проте для свого часу драма М. Зарудного “Тил” була показовим явищем. Письменник зробив крок до правди, істини. Це само по собі було вже запереченням основних максим пропагандистської міфології.

Проблеми, пов'язані з другою світовою війною, зокрема проблему пам'яті про неї, яка переходить у байдужість і безпам'ятство, коли героїчні вчинки, мужність, відданість своїй Батьківщині аж до смерті і сама трагічна смерть,

загибель окремої людини можуть забутися або й постати спотвореними, прагне підняти Лариса Хоралець – народна артистка України і драматург – у драмі “В океані безвісті” (1983). В похмурих страхітливих реаліях всенародної трагедії, жорстокої – на винищення – окупації, розгортається внутрішня трагедія кожного персонажа: як жити і діяти? Як зберегти в собі самоповагу, людську гідність? Взагалі – бути чи не бути? Це гамлетівське одвічне запитання, як відзначає Суфлер, стоїть і перед цілим народом, і перед кожною людиною – від дитини до старого діда. І кожен вирішує його по-своєму, в міру громадянського почуття, вихованості, світогляду, своєї людської моралі.

Лариса Хоралець любить згущувати події, ускладнювати сюжети, з’єднувати віддалене (війна – мирний час, місто – село), знаходячи і там, і там виміри людяності й жорстокості, любові, що насичує душу і робить її майже безсмертною, і спустошуючої ненависті. Можливо, інколи її п’єси здаються перевантаженими драматичними подіями. Бракує їм і композиційної стрункості, логічної обґрунтованості подій. Але вони були щирі і в цілому відображали трагічну правду війни, виявляли незашорений ідеологією погляд на джерела людської мужності і витривалості, відданості батьківщині і героїзму – як природні притаманні людині риси. І в цьому їх цінність і життєвість.

У драмі на дві дії “Запитай колись у трав...” (1985) Я.Стельмах звертається до героїчної і трагічної теми “Молодої гвардії” – групи юнаків і дівчат з Краснодона, які в роки німецької окупації створили групу опору, протидіяли німецьким властям, були виказані зрадником, і, закатовані, трагічно загинули. Вона зазвучала під пером драматурга як тема загальнолюдська і вічна. Тема такої природної для молоді людини самовідданості й саможертвності в ім’я найдорожчого – любові до Батьківщини, своєї землі. Любові до друзів. Кохання. Чисті й світлі ці почуття й піднесені драматургом у трагедії “Запитай колись у трав...” (назва

твору взята з незавершеного вірша Івана Земнухова, одного з героїв “Молодої гвардії”).

Історія “Молодої гвардії” у Я.Стельмаха поетизована і ліризована. Зображення подій у творі має певну символічну відстороненість від реальності, буденної конкретності (де, хто, коли, навіщо...). Події постають ніби у двох планах: сучасному (як було) й минулому (як воно мислиться, згадується, “прочитується” з відстані часу). Умовний інтер’єр у п’єсі, змальований у ремарках. У п’єсі, на відміну від інших творів Я. Стельмаха, багато монологів. Саме монологи і створюють другий, внутрішній смисловий ряд п’єси, поглиблюють і по-новому увиразнюють події. Висвітлені сьогодні по-новому в руслі психологічної драми, події минулого набувають нового, глибшого сенсу. Ми починаємо розуміти, що не партійний чи комсомольський наказ рухав цими молодими людьми, а глибока віра – віра в добро і красу, любов і непорушну дружбу, в свій рід і народ. І в свою Вітчизну, її незнищенність і неупокореність, її честь й історичну велич. І саме ця віра не дала їм зламатися. Я.Стельмах звернувся до теми героїчного подвигу народу в час другої світової війни і в п’єсі “Шістдесят вісім”, жанр якої він визначив як “повість для театру” (що пояснює елементи епізації у творі).

Нелегке завдання осмислити давнє минуле, епоху Тараса Шевченка і Лесі Українки, осяяні постатями цих геніальних митців українського народу, що втілювали духовність нації, зробив Юрій Щербак у п’єсах “Сподіватись” (1976), “Стіна” (1983).

До першої з них автор знайшов за потрібне додати передмову, яка розкривала задум і підкреслювала поетику твору. “Неважко помітити, – роз’яснює Ю. Щербак, – що п’єсу витримано в умовно-метафоричному дусі, хоча й на основі жорсткої документальності”. Принцип цей покладено як у побудову п’єси та відбір матеріалу для неї, так і в спосіб трактування героїв.

При такому підході не залишається місця для натуралістичної ілюстративності п'єс побутових.

Драма перша представляє собою складний філософський і публіцистичний монтаж з кількома групами персонажів. Голоси – міркування, погляди представників обох груп – звучать монологічно, або сплітаються в діалогах та полілогах, створюючи широкий спектр суспільних та особистих інтересів, які вирують довкола поетеси. Суспільний фон дедалі більше руйнує один з міфів початку ХХ століття про віддаленість, відстороненість Лесі Українки від політики, від громадського життя; інтимний (Квітка, Мержинський, батьки, друзі) розкриває перед нами люблячу й кохану жінку, дочку, сестру, приятельку. Водночас драма Ю.Щербака спростовує міф про сталеву революціонерку, співця “досвітніх вогнів”, підкреслюючи людську багатогранність постаті геніальної поетеси. Але для того, щоб бути виставленою на сцені, п'єса потребує величезних зусиль режисера-постановника і всього акторського колективу – інакше вистава перетвориться на знуджуючу й одноманітну декламацію, інформативний монтаж. П'єса при всіх своїх ідейних вартостях все ж таки скоріше Lesendrama (драма для читання), а не сценічний твір.

На документальному матеріалі, листах, літературознавчих і критичних джерелах побудовано і другу широковідому п'єсу Ю.Щербака – “Стіна”, де митець звертається до життя й творчості Т.Шевченка. Подібна і структура твору – здебільшого монологічна (монолог-розповідь і монолог-сповідь, монолог-ретроспекція, монолог внутрішній, що розкриває глибоко приховані почуття, і монолог-інформація), що лише зрідка перемежується короткими діалогами або полілогами.

У стильове монологічне поле багаторазово вплетено рядки з віршів, балад, поем Шевченка, які, власне, і становлять його мовну партію. Введено в дію і ряд умовних персонажів (Кобзар, Хлопчик-поводир, Козак, Молодиця, Літня жінка, Дівчина). Звучать тут і голоси трьох Акторів, що

представляють давніх друзів молодого Поета – генерал-майора у відставці Івана Корбе, Віктора Закревського, ротмістра Якова де Бальмена. Є у п'єсі й фантастичні персонажі – Відьма, Смерть з косою – образи Шевченкових поезій і зловісні символи народної уяви. Разом це й творить неординарний малюнок п'єси-фантазмагорії, в якій широкий епічний фон перемишується зблисками народної фантазії і високої поезії. Все це в цілому відтіняє неординарні образи-характери як центральної пари (Т.Шевченко і В.Рєпніна), так і другорядні. Що ж стосується жанрової форми твору, то вона в цілому повторює форму драми “Сподіватись”, – хоча тут монолог стає менш інформативним і більш емоційним, схвильованим, експресивним. Але в силі і тут залишаються застереження щодо сценічного втілення п'єси.

Обидві п'єси виразно ілюстрували тенденцію, до якої тяжіла драматургія 70-х – 80-х років. Полягала вона у прагненні відійти від пласких і спрощених вимірів при оцінці героїв, від оголено-соціологічних, класових трактовок історичного минулого – в бік драми психологічної й інтелектуальної. Від набридлої одномірності й однозначності – в бік багатовимірності, психологічної глибини. Це й викликало появу таких п'єс у незвичних жанрових формах, як твори Ю.Щербака.

Ще однією формою “олюднення” драматичного жанру, поглиблення психологізму в ньому стали в 60-80-і роки ліричні драма та комедія. Ліричну драму найповніше представляв у другій половині ХХ ст. О.Коломієць: “Спасибі тобі, моє кохання” (“Чебрець пахне сонцем”, 1963), “Планета Сперанта” (1965), “Перший гріх” (1970), повість про кохання “Голубі олені” (1973) і “Кравцов”. Повість про вірність (1975).

Загальна тенденція до ліризації в зображенні життя виявилась і у жанрі ліричної комедії, який найширше і найповніше репрезентував в українській драматургії 60-80-х рр. інший плідний драматург – М.Зарудний. Починаючи з “серйозної” комедії “Веселка” (кінець 50-х рр.), у комедіях “Фортуна” (1964), “Пора жовтого листя” (1972), “Ну, й дітки ж...”, “Пробачте, ми без

гриму” (1974), “Маестро, туш!”, “І відлетимо з вітрами” (1978), “Бронзова фаза” (1985) драматург звертається до морально-етичних проблем саме в цьому жанрі. В цих жанрах працювали і В.Минко, Л.Хоролець та ін.

Лірична драма встала в опозицію до абстрактності, до голої ідейності. Вона уникає героїв, схильних до “високих слів”, до патетики. В ній драматург не прагне відтворити широке тло часу. В ній нема “масових сцен”. Епізодичні герої і сцени вводяться для того, щоб знайти штрихи, здатні повніше розкрити переживання й почуття особистості. Змінюється фокусування зображення – наголос робиться на розкритті особистості, її суб`єктивного начала. І в свою чергу ліричне начало збагачує драматургічну форму, вносить у неї суттєві структурні зміни. Самою своєю поетичною атмосферою, поетичним почерком жанр ліричної драми розширює можливості нашого сприйняття героя, його взаємозв`язків із середовищем, його ідеалів. Кажучи про п`єси такого плану, звичайно, підкреслюють емоційну напруженість драматичних або трагічних колізій, ліричну забарвленість почуттів персонажів, поетичність мови, підвищену значущість монологу в загальній структурі твору. Наявні також чисто ліричні атрибути – насиченість метафорами, мелодійність, яка виявляє себе у ритміці зовні звичайного тексту й виразно нагадує про поезію, експресивна виразність, коли окремому слову повертається його початковий сенс, що відповідає системі здобутих у житті цінностей, серйозності почуттів, що їх переживають герої. “Загальна риса ліричних п`єс – їх полемічність у захисті самого ліричного начала, більша загостреність уваги на відтворенні емоційної сфери дійсності сучасного життя, більш особистісна трактовка проблем моралі. Особистісний акцент в освітленні цих проблем позначається і на чисто формальних елементах твору”. [ 60, 167] Значною мірою всі ці риси й акумулювали в собі лірична драма і комедія.

Лірика, ліричне начало може мати суттєвішу вагу як один із способів вираження внутрішньої духовної енергії, що їй належить виявитись у

відповідних життєвих ситуаціях, як правило, непростих, екстремальних. Будучи голосом суб'єктивних переживань, вона (лірика) свідчить про суттєві процеси, які відбуваються в самій особі, але які можуть мати реальну основу і поза нею. “Діалектика суб'єктивного” тут нібито оголюється, а об'єктивне втілюється у своєрідних формах (інакомовлення, притчевості, часових зближень і паралелей, проникнення у поетику ліричної драми елементів імпресіоністичних, символічних).

Найбільшою мірою, поза сумнівом, володів жанровою формою ліричної драми у 70-х роках О. Коломієць. Тенденція до ліризації драматичної форми дедалі помітнішою ставала у творчості митця вже у 60-ті: “Чебрець пахне сонцем” (1963), і, особливо, драматична діалогія “Планета Сперанта” (1965). Тут вперше зустрічаємо той художній прийом, ту умовність форми, яка дозволяє охопити великий часовий простір, зіставити віддалене, відтінити одні часові реалії іншими. І разом з тим кожна частина діалогії – замкнута цілісність зі своєю кульмінаційною (емоційною) вершиною, світ, у якому в певний конкретний час живуть і діють люди зі своїми почуттями, переживаннями, зі своєю людською неповторністю й індивідуальністю. В першій частині діалогії події відбуваються у період другої світової війни. На передовій у землянці в буряну ніч доля зводить п'ятьох солдатів. Виконуючи бойове завдання, вони добровільно пішли на смертельний ризик. І ця ніч – найімовірніше – остання в їхньому житті. Ніч, коли людина нібито наодинці з собою, зі своєю душею, з тим глибинним моральним світом, який ми називаємо совістю. О. Коломієць подає всю сцену в традиційному дусі радянського патріотизму. Не ставиться питання і взагалі не припускається думка про доцільність таких “подвигів”, коли всі їх учасники мають загинути. П'єса про інше: про душевні ресурси, про можливість і закономірність розкриття внутрішньої суті людини в екстремальній, трагічній ситуації. І письменникові вдалося це показати – розкрити у м'якій

ліричній манері, без гучних фраз, без барабанної патетики гасел, ніби зсередини. Допомогла цьому все та ж “динаміка суб’єктивності”, – ліризм.

У другій частині діалогії загальна сюжетно-драматична структура повторюється. Через двадцять років на смертельний ризик ідуть діти наших героїв війни: молоді вчені прибули у тихий замріяний степ, щоб випробувати препарат “Юніт”, що має дати людям довголіття. Знову умовна гостра ситуація, і знову ніч перед небезпечним, можливо й смертельним, випробуванням. Критика оцінювала таку смертельно-екстремальну ситуацію як цілком імовірну і реальну (радянська людина завжди має бути готовою йти на смерть в ім’я високої мети). Та не пройшли непомітними для дослідників і нові художні якості п’єси. Відзначалося, що ідейно-естетична концепція драматурга знаходить яскраве виявлення через етико-психологічні колізії і через ліричне начало.

Отже, в кінці 60-х психологізм і ліризація під пером талановитих митців суттєво міняють якщо не ідейні настанови (націленість на героїзм, самовідданість, саможертвовність як найвищі критерії у поведінці особи, яка повинна жити для Високої Цілі), - то загальну тональність, поетику драми. У п’єсах ослаблюється драматична лінія: зникає не тільки інтрига, а й конфлікт, зумовлений різнонаправленою волею персонажів, різномірністю характерів й інтересів. Але драматизм ситуації від цього не послаблюється, а ще й зростає, це драматизм загальної життєвої ситуації – війни, небезпечного експерименту. Людське ж начало у драмі постає через ліричну сублімацію.

Всезростаюча хвиля ліризму охоплює й подальшу творчість драматурга. Ним позначена, зокрема, діалогія “Горлиця” (1970). Критика слушно відзначила: “Драма Коломійця “Горлиця” була сміливою не тільки в новаторських пошуках і відкриттях конфліктів, характерів, композиційних аспектах. П’єса ця нетрадиційно осмислювала взаємозв’язок і протистояння поколінь, давала сувору оцінку соціальним трагедіям і драмам як минулого, так і сьогодення”. І – додамо – через ліричну домінанту зображення – глибше



і краще висвітлювала людську сутність, психологічну правду характеру. Цим можна виправдати й деякі слабкі сторони драматургічного експериментаторства автора (композиційна рихлість, розпорошеність і алогізм сюжетних ліній, переобтяженість матеріалом, який не завжди є дотичним до основного конфліктного вузла тощо).

Найглибші джерела ліризму знаходимо й у двох наступних п'єсах О.Коломійця – “повісті про любов” “Голубі олені” і “повісті про вірність” “Кравцов”, що також складають драматичну діалогію, з тією самою, що й у попередніх, часовою і просторовою розірваністю, часовими зміщеннями, тяглістю моральних і етичних проблем, заглибленням у почуттєву, внутрішню сферу людської особистості. Перша п'єса діалогії “Голубі олені” повертала глядача у минуле, в трагічний час відступу радянських військ на початку другої світової війни. В глухому поліському селі зустрічаються герої п'єси: молодий солдат Кравцов і зовсім юна сільська дівчина – Оленка. Ніч, яку юнак і дівчина провели разом, потрясла обох, викликавши глибоке взаємне почуття. І це пережите поетичне почуття, що зародилося у самому вирі війни, в трагічному сум'ятті відступу, не вмерло, а, підсилене вимушеною розлукою, осяяло їм все подальше життя. Серед багатьох стихій війни найпотужнішою, найсильнішою виявилась не смертоносна, а життєтворча – любов. Саме виникнення цього почуття в жахливій реальності наступу – відступу з безжальним нищенням мирного укладу життя, мирного населення, з безглуздими жертвами, перемелюваними воєнною машиною, критика називала “парадоксальною”, “непередбачуваною” ситуацією (Д. Вакуленко). Але в самій стихійності й нездоланності цього почуття – велика життєва, психологічна правда і, знайшовши цю точку відліку, письменник зумів побудувати на ній всю драматичну колізію.

Реалії поліського побуту, зображені в експозиції п'єси, простягаються у предковічні, праслав'янські часи, в давню, ще може й дохристиянську, язичницьку культуру народу. І нагадують відому істину – цей народ має тут

свої корені. Так неголосно й глибоко лірично починає звучати у О.Коломійця – всупереч усталеним зразкам – тема батьківщини, тема патріотична. В казковій аурі, де живуть квіти, трави (наприклад, нічна фіалка, що має другу, народну назву – “люби мене, не покинь”), де сувора баба лікує чудотворним зіллям-омелою пораненого командира, розцвітає казка першого кохання. І, можливо, саме це зробило його таким пам`ятним – на все життя.

У другій картині події розгортаються ще стрімкіше, ще лапідарніше. Зберігається все та ж умовність фабули і характерів дійових осіб. Другий смисловий ряд представляють листи Оленки до Кравцова – написані у шкільному зошиті в клітинку, не відправлені адресатові – адже героїня не тільки адреси чи номери військової частини – імені його не знає. Висвічуються, проєктуються на сцену ніжні слова кохання – в суміші з новинами її воєнного життя, роздумами, мріями. Діалог у п`єсі Коломійця нюансовано дуже ошадно й точно, і це робить його психологічно переконливим (драматург змушує глядача і читача своїми уявленнями, своїми словами доповнювати почуте).

Лірико-епічний ряд (листи героїні) в кінці п`єси зливається з фрагментарно-подійним, і закінчується ліричним монологом – сповіддю Оленки під вікнами квартири віднайденого Кравцова (“Я часто оглядаюсь у своє минуле...”). В заключній ремарці герої “стоять одне проти одного” – а на білій стіні то затьмарюється, то висвітлюється символічний образ першого, неживитого кохання – голубих оленів.

У п`єсі існує кілька, хоча й ледь окреслених, ніби пунктирних, сюжетних ліній. Фактично кожен епізодичний персонаж, кожна сцена з ним становить таку лінію (Ася з її розповіддю про загибель сім`ї у Бабиному Яру, Чорний і його внутрішні зміни й переродження, Молода жінка з її ревнощами та ін.). Всі ці різні характери, людські долі, життєві історії, вплетені у центральну лінію Оленка – Кравцов допомагають виокремити цілісну і багатовимірну концепцію людського життя, представленого через почуття.

Набагато менш емоційності, поетичної настроєвості у другій драмі дилогії – “Кравцов”. І хоча ліричні інтонації, моральна проблематика присутні й тут, - вони не такі переконливі психологічно. Драма “сухіша”, більш схематична, більше підпорядкована основному, наперед визначеному, задумові. Хоча, як уже зазначалося, інтимна тональність і поетична настроєвість аж ніяк не вичерпують рис ліричної драми. Отже, вдруге подібна драматична схема “не спрацювала”. “Відторгненість” героя від плину реального життя зробила психологічний малюнок образу блідим, непереконливим, виразно ослабила головний емоційний нерв твору. Ліричне начало якщо й знаходить тут своє виявлення, то лише в окремих монологіях і новелістичних, настроєвих ремарках.

До рідкісного жанру драм не ліричних, але поетичних належить і такий драматичний твір О.Коломійця, як “Камінь русина” (1981), який сам автор означив як “народну думу”. Події в творі відносяться до періоду дохристиянської Русі, до напівміфічного часу виникнення і розбудови Києва. Серед дійових осіб п'єси легендарні засновники міста Кий, Щек і Хорив, сестра їх Либідь, русини, Ромей – венеціанський спостерігач, Бож – русин, що був на службі у візантійського імператора, Степовик – представник ханства полоцького, добродії і злодії, чоловіки і жінки, воїни і будівники. П'єса представляє собою широке романтично-казкове дійство, в якому окреслюються окремі конфліктні лінії. Центральний конфлікт твору розгортається між Києм, якого народ руський нарікає князем, і Степовиком-половчанином. Саме їхні сутички і словесні двобої визначають той драматичний стержень, на якому тримаються всі події в творі.

Експозиційний монолог Ромея, як і всі наступні його монологи-медитації, пронизують два почуття – здивування й мимовільного захоплення красою землі, дужістю, своєрідністю люду, що живе на ній. Всі спостереження, думки й висновки Ромея складаються в епіко-літописний ряд: їм притаманна роздумливість, подивування, часом простодушне

обурення чи захоплення. Для мови цих монологів характерна ритмічна заколисуюча інтонація, що створюється інверсованістю, однотипними синтаксичними конструкціями, повторами та ін. Окремі поетичні картини набирають у п'єсі символічного характеру. Лірично звучать у п'єсі не лише монологи-сповіді й признання, лірично забарвлений у ній і діалог. Так, уже в дії I, при обранні Кия князем, лірично, а точніше – поетично-стилізовано звучить діалог Кия з Голосом (голос зібрання русинів). В діалозі поступово окреслюється коло моральних вимог до князя. Питання-відповіді стають дедалі вагомішими, переходять від особистого плану до громадського. Відповідно зростає їх емоційна напруженість, що досягає в кінці сцени вищої точки – емфазі.

Основна ідейна спрямованість п'єси О.Коломійця “Камінь русина” пов'язана з проблемою будівництва Града і держави (по суті, ці два компонента є тут синонімами). У п'єсі підкреслено думку про те, що ідея їх створення зароджується у русинів природно, спонтанно. Проте ідея Града утверджується не просто і не легко. Найбільша опозиція князеві і його однодумцям у будівничих мріях і прагненнях – люди з руйнівними намірами: воїни, їх вожді, для яких над усе – сила озброєної руки, воєнна слава. Не тільки тема державності – по багатьох десятиріччях тоталітарного режиму тут вперше виразно прозвучала і тема національної єдності і гордості (“Тож нам, русинам, треба твердо стати на землі своїй...”). Все це робить п'єсу “Камінь русина” твором високого поетично-філософського звучання, розмаїтої образності.

Естетично цікавим явищем був у другій половині ХХ ст. і жанр ліричної комедії, що почав розвиватися у 70-80-і роки.

Активно працює в цьому жанрі М. Зарудний. Після ранньої комедії “Веселка” з'являються добре прийняті глядачем “Фортуна”, лірична комедія “Пора жовтого листя”, комедійний фарс з елементами ексцентрики “Пробачте, ми без гриму” та ін. Попри традиційну для радянського часу

конфліктну обмеженість боротьбою “доброго” з “іще кращим”, “новаторів” з “консерваторами”, у п'єсах цього жанру з'являється й нове. Так, новаторством у плані сюжетно-композиційному позначена весела комедія “Пробачте, ми без гриму”, у подвійному сюжетному колі якої викриваються обивательські тенденції як джерело дедалі зростаючої бездуховності.

У ліричній комедії “Пора жовтого листя” (назва символічна – пора підведення підсумків, пора осені в людському житті) йдеться про ставлення людини до рідної природи, до своїх обов'язків і праці. Цим визначаються стосунки між персонажами – в тому числі й інтимні. Більшість драматичних вузлів і колізій у п'єсі – ліричного та лірико-гумористичного плану. Психологічно переконливо розкриваються непрості стосунки між Василюю й Андрієм – лірико-драматичний мотив, поєднуються шлюбом двоє самотніх немолодих людей, народна художниця Устина і голова колгоспу Корній – мотив ліричний. Виходячи з уявлень людини українського села про моральні категорії добра і зла, любові і відданості, честі й совісті, людяності й милосердя, автор вибудовує стосунки героїв, простежує відтінки їх характерів, розкриває внутрішній світ. І ця концентрація уваги на внутрішньому світі персонажа, розкриття глибоко прихованої націленості кожної людини на пошуки любові й щастя і становить основну цінність п'єси – її ліричну, емоційну основу. Виразно ліризується в драматургії М. Зарудного 70-х – 80-х не тільки жанр комедії, але й драма, і навіть трагедія (“Дороги, які ми вибираємо”, “Бронзова фаза”). У природних, жвавих діалогах персонажів п'єс поєднується і гумор, і ліричне почуття, іронія та самоіронія – і ніжність, жаль, співчуття, любов. Через монологи (або поширені репліки) герої комедій і драм Зарудного розкривають себе, самохарактеризуються, в них виявляються (здебільшого екстенсивно) приховані риси їх характерів, окреслюються риси темпераментів – активного, дійового, чи навпаки – м'якого, самозаглибленого, рефлексивного. В монологіях драматург нерідко вдається до інтроспекції чи ретроспекції, що

суттєво розширює рамки твору і допомагає об'ємніше осмислити долю персонажа. Тут поєднується ліричне й епічне начало.

Ліричну комедію “Срібна павутина” в 1977 році створює і О.Коломієць, визначивши жанр твору як “притчу про кохання і підступність”. Притчево-міфологічний, казковий колорит і визначає особливості поетики п'єси. “Срібна павутина” – п'єса про молодь, про пошуки нею моральних орієнтирів у житті. Про випробування себе на міцність (не злякатись, не зрадити, переслухати “голоси всіх пісень” – навчитися розуміти людей).

Таким чином, в ліричній драмі і комедії вже виразно звучать мелодії іншого плану, які також виражають рух героя до самих себе. Починає звучати тема відповідальності особи, перед собою і перед іншою людиною, суспільством. Посилюються емоційна і смислова навантаженість індивідуальності, котра в кінці п'єси повинна піднятися на інший рівень. При всій несміливості й “змазаності” конфліктів, у п'єсах 70-х років вже немає тієї переможної фанфарності, безпардонного протиставлення уявного, вигаданого – суцього. Драматургія, хоча й повільно, вслід за лірикою (феномен “шістдесятництва”) і, особливо, прозою (Є.Гуцало, Г.Тютюнник, В.Шевчук, інші) повертається обличчям до людини, до її внутрішнього світу, почуттів і емоцій. Чимало нового внесли драматурги-комедіографи і в розробку художньої форми. Прагнучи глибше, об'ємніше розкрити внутрішній, суб'єктивний світ людини, автори нерідко зміщують просторово-часові виміри (минуле – сучасне), тим самим ускладнюючи композицію твору (“Планета Сперанта”, “Голубі олені” О.Коломійця, “Вірність” М.Зарудного). Лірична драма включає в хід подій марення, сни, епізоди-видіння тощо, що виникають перед внутрішнім зором героїв (“Срібна павутина”), інколи це суцільне поетичне відіння-феєрія (“Камінь русина”) О.Коломійця.

Отже, ліричне начало в цілому збагачує драматургічну форму: посилює емоційну напруженість драматичних колізій, ліричну забарвленість

характерів персонажів, поетичність стилю монологів і діалогів (навіть ремарок). Розвиток цього жанру в українській літературі 70-х – 80-х – свідчення сутнісних змін у творчому процесі, в орієнтації художників на певні теми, сюжети, картини дійсності; ліризм виявився формою проникнення в інтимні взаємини, в нову духовність. Він став виявом загостреного інтересу до морального єства людини.

До драм лірико-романтичного плану можемо віднести і “Думу про любов” (1971) М.Стельмаха, твір, “позначений тяжінням до масштабності і символіки”. [125, 31] Крім ліричного начала (кохання, його вітальна сила), у п’єсі вражає епічна, “думна” широта охоплення подій, вагомість основної ідеї. Людина українського села показана драматургом у складних поворотах історії (громадянська, Вітчизняна війни), драматичних і трагічних її моментах. Широко охопити життя драматургові допомагає панорамність, “мозаїчність” композиції: в центральну лірико-драматичну лінію Ярина – Богдан включені численні епізоди й персонажі, які допомагають відчувати історичне тло подій, реалії часу. Чергуються у п’єсі сцени реальні й фантастично-казкові, сцени з минулого і сучасного, ліричні й драматичні. Поетику драми суттєво допомагає висвітлити творча праця режисерів-постановників, музична драматургія, побудована на народному мелосі (“Дума про любов” мала широку і яскраву сценічну історію, яку також пробує осмислити дисертант).

В цілому поетична драматургія М.Стельмаха одна з перших розкривала для української сцени нові шляхи і художні обшири; вона на тлі радянської ідеологічної п’єси заговорила про любов до людини – цю вітальну силу, заговорила в руслі національних етико-естетичних традицій. Ця драматургія розкривала високу духовність людини українського села, яка в умовах тотального викорінювання і винищування цієї духовної спадщини зуміла вистояти і зберегти цей нетлінний світ добра і краси.

Відзначимо, що українська драматургія 70-80-х рр. ХХ ст. поступово звільняється від догматики “соцреалізму”, від панування описовості й ілюстративності, казенного пафосу. Дедалі виразніше вимальовується тенденція до розкриття наболілих морально-етичних проблем. До всебічного мотивування людського характеру, драматичного конфлікту в цілому. Все це засвідчує проблемно-естетичне оновлення і збагачення української драматургії.



**СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ**

1. Анализ драматического произведения. – Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1988. – 366 с.
2. Андреев М. Средневековая европейская драма. – М.: Искусство, 1989. – 215 с.
3. Аникст А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова. – М.: Наука, 1983. – 299 с.
4. Аникст А. Теория драмы от Гегеля до Маркса. – М.: Наука, 1972. – 288 с.
5. Аристотель. Сочинения: В 4 т. – М: Мысль, 1983. – Т. 4. – 830 с.
6. Архів Старицького М.П. в Рукописному фонді Інституту літератури ім.Т.Г.Шевченка АН України.
7. Барабан Л. Українська дожовтнева одноактна драматургія // Райдуга. – 1981. - № 6. – С.3-10.
8. Барвінський О. Історія української літератури / I і II доба. Усна народна словесність. – Львів: Наукове тов-во ім. Т.Г.Шевченка, 1992. – Ч. 1. – 375 с.
9. Белецкий А. История новейшей украинской литературы (XIX-XX вв.). – К.: Изд. АН УССР, 1947. – 111 с.
10. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т.2. – 499 с.
11. Білецький О. Зібрання праць: У 5 т. – К.: Наукова думка, 1965. – Т.1. – 528 с.
12. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні: У 5 т. – К: Державне видавництво художньої літератури, 1965. – Т. 1. – С. 177-253.
13. Білецький Ф. Жанри драматичних творів // УМЛШ. – 1966. - № 11. – С. 11-15.

14. Бердяев М. Націоналізм і людство // Сучасність. – 1993. - № 1. – С.23-29..
15. Берков П. История русской комедии XVIII в. – Л.: Наука, 1977. – 392 с.
16. Блавацький В. Театр на Великій Україні // Наш театр. Книга діячів українського театрального мистецтва. – Нью-Йорк: Торонто, 1975. – С. 15.
17. Бовсуніська Т. Утвердження незнищенності нації // Слово і час. – 1994. - № 9-10.
18. Бойко В. Фестиваль української драматургії на Україні // Современная драматургия. – 1987. – № 4. – С. 228-233.
19. Бораковський Г. Збірник драматичних творів. – К. Мистецтво, 1988. 240 с.
20. Борев Ю. Вседозволенность и нравственный императив. «Кафедра» В.Врублевской. // Театр. – 1980. – № 6. – С. 35.
21. Бувальщина. Драми. Комедії. Діалоги. Водевіль. – К.: Дніпро, 1990. – 415 с.
22. Буряк Б. Художник і життя. – К.: Дніпро, 1972. – 232 с.
23. Вакуленко Д. Сучасна українська драматургія. – 1945-1972. К.: Наукова думка, 1978. – 288 с.
24. Вакуленко Д. Драматургія. // Історія української літератури. У 2-х т. – Т. 2. – К: Вища школа, 1988. – 306 с.
25. Вакуленко Д. Олексій Коломієць // Історія української літератури: У двох томах. Т. 2. – К.: Наукова думка, 1998. – 664 с..
26. Вакуленко Д. Мовою драматичних образів. – К.: Знання, 1988. – С. 47.
27. Веселовский А. Историческая поэтика. – М.: Высшая школа, 1989. – 406 с.
28. Веселка С. Вистава про кохання... Про кохання? // Український театр. – 1974. - №1. – С.17.

29. Винниченко В. Відродження націй. – в 3 ч. – К. – Відень, 1920. Ч.1. – 214 с.
30. Віхи в історії античної естетики. – К.: Мистецтво, 1988. – 288 с.
31. Возняк М. Початки української комедії (1919-1819). – Львів: Всесвітня бібліотека, 1919. – 248 с.
32. Волкова Е. Произведение искусства – предмет эстетического анализа. – М.: МГУ, 1976. – 285 с.
33. Волошин І. Джерела народного театру на Україні. – К.: Мистецтво, 1961. – 192 с.
34. Волькенштейн В. Драматургия. – М.: Искусство, 1969. – 335 с.
35. Воробкевич С. Вибрані твори. К.: Дніпро, 1987. – 358 с.
36. Воропай О. Звичаї нашого народу. Етнографічний нарис. – Мюнхен: Українське вид-во, 1958. – Т.1. – 456 с. – 1966. – Т.2. – 448 с.
37. Вороний М. Твори. – К.: Дніпро, 1989. – 409 с.
38. Вороний М. Театр і драма: Зіб. ст. – К.: Мистецтво, 1989. – 408 с.
39. Гачев Г. Содержательность художественных форм. Эпос. Лирика. Театр. – М.: Искусство, 1968. – 299 с.
40. Гегель Г. Эстетика В 4 т. – М.: Искусство, 1968. Т.1. – 312 с.
41. Гегель Г. Эстетика В 4 т. – М.: Искусство, 1971. – Т.3. – 622 с.
42. Голубєва З. У пошуках гармонії. // Зб. Рік 81-й: Літературно-критичний огляд. – К.: Дніпро, 1982. – С. 155-166.
43. Горбунова С. Идеи. Характеры. Конфликты. – М.: Искусство, 1960. – 516 с.
44. Грінченко Б. Твори: В 2 т. – К.: Наукова думка, 1991.. – Т. 2. – 608 с.
45. Грицай М. Українська драматургія 17-18 ст. – К.: Вища школа, 1974. – 200 с.
46. Городинський Я. З української драматичної літератури XVII-XVIII ст. – Львів: Літопис, 1990. – 225 с.
47. Давидова І. З думою про народ. – К.: Дніпро, 1973. – 141 с.

48. Давня українська література. Хрестоматія. – К.: Рад. шк., 1991. – 576 с.
49. Дашкевич Я. Національне питання в Україні // Україна. – 1994. – Вип. 28. – С. 17.
50. Денисюк И. Развитие украинской малой прозы XIX – нач. XX века. Автореферат дис. ... доктора филологических наук. – К., 1984. – 42 с.
51. Дем'янівська Л. Українська драматична поема / Проблематика, жанрова специфіка. – К.: Вища школа, 1984. – 160 с.
52. Дем'янівська Л., Семенюк Г. Українська радянська драматургія. Тенденції сучасного розвитку. – К.: Вища школа, 1987. – 160 с.
53. Дина А. Принципы сравнительного литературоведения. – М.: Наука, 1977. – 241 с.
54. Дзюба І. Культурна спадщина і культурне майбуття // Україна. – 1990. – Випуск 24. – С. 23-41.
55. Дзюба І. Чи немає нашої вини!? // Слово і час. – 1996. - № 1. – С.
56. Дзюба І. Трохи одвели душу? Післямова до дискусій. «Культура і культ. Процес життя і напівправа літератури» // Березіль. – 1991. – №11. – С. 154-166;
57. Дзюба І. Між культурою і політикою. – К.: Фера, 1998. – 374 с..
58. Дзюба І. Метод – це насамперед розуміння // Літературна Україна. – 2001. – 25 січня – С. 3.
59. Діброва В. Проблема збереження національної тотожності за умов тоталітаризму. // Слово і час. – 1991. – №3. – С. 15-23.
60. Добрев Ч. Лирическая драма. – М.: Искусство, 1983. – 325 с.
61. Добренко Е. Тоталитарное засилие // Слово і час. – 1992. – №7. – С. 8-15.
62. Драгоманов М. Вибране. – К.: Либідь, 1991. – 688 с.
63. Естетичні категорії в українській літературі. Трагічне і героїчне. – Дніпропетровськ: ДДУ, 1976. – 120 с.

64. Єфремов С. Історія українського письменства. – К.: Феміна, 1995. – 688 с.
65. Жань-Поль. Подготовительная школа эстетики. – М.: Искусство, 1981. – 448 с.
66. Жанры в литературном процессе. – Вологда: Вологодский пединститут, 1986. – 150 с.
67. Жанр и композиция литературного произведения. – Петрозаводск, 1988. – 172 с.
68. Жартівливі та сатиричні пісні. – К.: Дніпро, 1988. – 327 с.
69. Жирмунский В. Из истории западно-европейских литератур. – Л.: Наука, 1981. – 624 с.
70. Жулинський М. Людина як міра часу. Концепція людини і проблема характеру в сучасній радянській літературі. – К.: Наука, 1979. – 198 с.
71. Жулинський М. Національна ідея в ідеологічній системі державотворення // Слово і час. – 1996. - № 1. – С. 16.
72. Жулинський М. Україна: формування духовної незалежності // Сучасність . – 1995. - № 5. – С. 11.
73. Жулинський М. Українська культура і державність // Українознавство. – К., 1994. – С. 24.
74. Забужко О. Культурна притомність нації // Сучасність. – 1994. - № 3. – С. 32-37.
75. Зарубежная драматургия: Метод и жанр. – Свердловск: Изд-во УГУ, 1985. – 152 с.
76. Зарудний М. Обочина // Сині роси: П'єси. – К., 1984. – С. 64.
77. Збірник драматичних творів. – К.: 1988. – 340 с.
78. Здоровега В. Сучасна українська комедія. – К.: Радянський письменник, 1959. – 326 с.
79. Зубков Ю. Герой и конфликт в драме. – М.: Искусство, 1975.

80. Зубрицька М. Новаторський характер драматургії Миколи Куліша // Сучасність. – 1992. - № 12. – С. 19.
81. Історія української літератури: У 2-х тт. – Т. 2. – К., 1988. – С. 656.
82. Історія української літератури ХХ ст. В 2-х кн. / За ред. чл.-кор. НАН України В.Г.Дончика. – К.: Наукова думка, 1998. – Кн. 2. – С. 389.
83. Історія української літератури другої половини ХІХ ст. – К.: Вища школа, 1986. – 432 с.
84. Історія української літератури ХХ ст. – К.: Вища школа, 1989. – 439 с.
85. История эстетической мысли: В 6 т. – М.: Искусство, 1985. Т.1. – 464 с.
86. Ідейно-художнє новаторство в українській літературі. – К.: Наукова думка, 1985. – 148 с.
87. Історія української літературної критики. – К.: Наукова думка, 1988. – 456 с.
88. Киричок П. Шляхи розвитку української драматургії і театру в другій половині ХІХ ст. // Українська мова та література в школі. – 1977. - №6. – С. 55-65.
89. Кисельов Й. «Дикий Ангел» та інші // Вітчизна. – 1979. – № 3. – С. 139.
90. Міра відповідальності. Проблеми, конфлікти, герої сучасної драматургії. – К.: Мистецтво, 1978. – С. 210-232.
91. Ковалів Ю. Важке прозріння над прірвою одного з «ізмів» // Березіль. – 1991. – № 1. – С. 168-175.
92. Козлов А. До вивчення понять підвид і жанр літератури // Українська мова і література в школі. – 1985. – № 10. – С. 3-7.
93. Козлов А. Методика вивчення ідейно-естетичного потенціалу твору художньої літератури. Рекомендації студентам і викладачам філологічних факультетів. – Дніпропетровськ: Вид-во ДДУ, 1982. – 28 с.

94. Коломієць О. Вибрані твори: В 2-х томах. – К.: Дніпро, 1988. – Т.2. – С. 69.
95. Коломієць О. Горлиця. П'єси. – К.: Мистецтво, 1986, – С. 42-43.
96. Коломієць О. П'єса і вистава. (Стан сучасної української радянської драматургії та її втілення на сценах театрів республіки) // Рік “78”: Літ.-крит. огляд. – К.: Дніпро, 1979. – С. 146-160.
97. Кравченко А. Історія української літератури ХХ ст. – Кн.2. – С.389.
98. Кравченко А. Драматургія. 60-90-ті роки. // Історія української літератури ХХ ст. Книга друга. – К., 1998. – С. 386.
99. Кудрявцев М. Ідеї, конфлікти, характери... (Фрагменти з історії української новітньої драматургії). – Кам'янець-Подільський: Оіум, 1995. – 272 с.
100. Кудрявцев М.М. Драма ідей в українській новітній літературі: Автореф. дис... д-ра філол. наук: 10.01.01. / КНУ ім. Т.Г.Шевченка. – К., 1997. – 35 с.
101. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. – Кам'янець-Подільський, 1997. – 256 с.
102. Кузякіна Н. Нариси української радянської драматургії. – К.: Рад. письменник, 1963. – Ч. II (1935-1960). – 232 с.
103. Кузякіна Н. Щедре літо Миколи Куліша // Український театр. - 1992. - № 6. – С. 11.
104. Курбас Л. Литературное наследие. – М.: Искусство, 1988. – 463 с.
105. Корзов Ю., Мережинская А., Пахарева К. Развитие антитоталитарных идей в русской литературе. – К.: КНУ ім. Т.Г.Шевченка, 2001. – 30 с..
106. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика ХХ століття. – К.: Либідь, 1997. – 222 с.
107. Лессінг. Гамбурзька драматургія.// В кн.: «Теорія драми в історичному розвитку». Хрестоматія. – К.: Мистецтво, 1950. – С. 178.
108. Мамонтов Я. Драматичний символізм О. Олесья. – С. 27.

109. Мельничук Б. Драматична поема як жанр. – К.: Дніпро, 1981. – 143 с.
110. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. – Харків, 1989. – С. 260.
111. Мойсеїв І. Радна хата – категорія української духовності // Сучасність. – 1993. - № 7-8. – С. 4-5.
112. Мороз Л. Марко Кропивницький. Історія української літератури ХІХ ст.: У 3 кн. – Кн. 3. – К.: Дніпро, 1997. – С. 386.
113. Наливайко Д. Спільність і своєрідність: Українська література в контексті європейського літературного процесу. – К.: Дніпро, 1988. – 395 с.
114. Національна ідея в духовній культурі України ХІХ-ХХ ст. // Філософська й соціологічна думка. – 1993. - № 11-12. – С. 15-16.
115. Немирович-Данченко В. Искусство театра. // Зб. «В спорах о театре». – М., 1916. – С 78-79.
116. Острик М. Драматургія // Історія української літератури: У 8-ми т. – К., 1970. – Т. 6. – С. 368-434.
117. Погрибный А. Художественный конфликт и развитие современной советской прозы. – М., 1977. – С. 52.
118. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20-30 років ХХ ст. – Львів, 1999. – С. 67.
119. Приходько Л. Уроки «Кафедри» // Український театр. – 1981. – № 2. – С. 14.
120. Рильський М. Наша кровна справа. – К., 1959. – С. 31.
121. Рудь В. Пошуки героя // Рік-82. – К.: Дніпро, 1983. – С. 148-162.
122. Сахновський-Панкеев В. Драма і театр // Рад. літературознавство. – 1980. – №3. – С. 30.
123. Свербілова Т. Драматургія // Історія української літератури ХХ ст. Кн. перша. – К., 1998. – С.375.



124. Сверстюк Є. Діти розореного дому // На святі надій. – К., 1999. – С.110.
125. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. – К.: РВЦ “Проза”, 1993. – 240 с.
126. Слабошпицький М. Таке довге повернення. // Літ. Україна. – 1990. – 20 грудня.
127. Спиридонова А. Масштабом часу // Український театр. – 1973. – № 1. – С.31.
128. Стельмах М. Безсмертя слова // Літературна газета . – 1960 . – 2 лютого. – С.3.
129. Стельмах М. Твори: В 7 томах. – Т. 7. – К.: Дніпро, 1984. – С. 479.
130. Стельмах М. Путешествие за новой книгой // Литературная газета. – 1965. – № 3/VII. – С. 3.
131. Стельмах Я. Запитай колись у трав... П’єси. – К.: Рад. письменник, 1986. – 276 с.
132. Стельмах Я. Провінціалки. – К., 1991. – С. 11.
133. Турбин В. Китежане (Из записок русского интеллигента). // Погружение в трясину (Анатомия застоя). – М., 1991. – С. 352.
134. «Український театр», 1981, № 2, с. 14 (цит. за ст. Л. Приходько «Уроки «Кафедри»).
135. Українка Леся. Зібр. творів у 12-ти томах. – К., 1977. – Т. 8. – С. 234.
136. Український драматичний театр. Нариси історії. У 2 т. – К., 1967. – Т.1. – С.190-191.
137. Франко І. До історії українського вертепу // Зіб. творів: У 50 т. – К., 1982. – Т. 36. – С. 170-208.
138. Франко І. Зібр. тв: У 50-ти томах. К. – Т. 33. – С. 7.
139. Франко І. Зібр. творів: У 50-ти томах. – К., 1982. – Т. 35. – С. 107-108.
140. Фролов В. Жанры советской драматургии. –М.: Наука, 1986.

141. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). – М.: Изд. МГУ, 1986. – 261 с.
142. Хаустов Д. К вопросу о жанре трагикомедии // Художественное творчество и литературный процесс. – Томск, 1982. – Вып. 3. – С. 10.
143. Хороб С. Експресіонізм та символізм у новітній українській драмі // Українське літературознавство. – 1995. – Вип. 61. – С. 7-8.
144. Хороб С. Українська драматургія: Кризь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми). – Івано-Франківськ: Лілея, 1999. – 200 с.
145. Хоролець Л. В океані безвісті. П'єси. – К.: Радянський письменник, 1989. – С. 245-246.
146. Чорній С. Український театр і драматургія. – Мюнхен; Нью-Йорк, 1980. – С. 40.
147. Шерех Ю. Шоста симфонія Миколи Куліша // Куліш М. Твори: у 2-х т. – К., 1990. – Т. 2. – С. 327.
148. Шлапак Д. З любов'ю до сучасника. – К.: Рад. письменник, 1981. – 206 с.
149. Шлемкевич М. Загублена українська людина. – К.: Фенікс, 1992. – 168 с.
150. Шостакович І. Труд – категория нравственная // «Сов. культура», 1974, 1 марта. – С.5.
151. Штонь Г. Михайло Стельмах // Історія української літератури ХХ ст. Кн.2. – К., 1998. – С. 279.
152. Щербак Ю. Розслідування. – К., 1988. – С. 157.
153. Щербак Ю. Відкриття. – К., 1988.
154. Юнг Карл Густав. Психология и поэтическое творчество // Самосознание европейской культуры ХХ века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. – М.: Политиздат, 1991. – С. 42.

155. Юра Г. Моє життя: Спогади, статті. – К.: Мистецтво, 1987. – 183 с.
156. Якубовський С. Державний драматичний театр ім. І.Франка. – К.: НКО УРСР, 1930. – 30 с.
157. Яновська Л. Твори: У 2-х томах. – К.: Дніпро, 1991. – Т. 2: Драматичні твори. – 711 с.
158. Яновський Ю. Твори: У 5-ти т. // Упорядник К.Волинський, М.Острик. – К.: Дніпро, 1983. – Т.3. – 582 с.
159. Яременко В. Український комплекс “Хама і Яфета” // Сучасність. – 1993. - № 12. – С. 5-6.