

Національний педагогічний університет імені М.П. Драгоманова

Маковій Марія Григорівна

Концепція молодого героя в українській драматургії кінця XX –  
початку XXI ст.

10.01.01 – українська література

**Дисертація**  
на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

Науковий керівник –  
кандидат філологічних наук,  
професор Осьмак Н.Д.

Київ 2014

## Зміст

<b>Вступ</b> .....	С. 3 – 9
<b>Розділ I. Наукова рецепція української драматургії 1980-2000-х років</b> .....	С. 10 – 52
1.1. Поетологічний аспект вивчення класичної драматургії (фактори переосмислення) .....	С. 10 – 17
1.2. Дослідження домінуючих тенденцій української драматургії кінця ХІХ – першої третини ХХ ст. ....	С. 17 – 28
1.3. Ідейно-естетичне переосмислення набутків драматургії середини ХХ початку ХХІ ст. ....	С. 29 – 49
Висновки до розділу I .....	С. 49 – 52
<b>II. Характерокреаційні пропозиції драматургії «нової хвилі» 1970-1990-х років</b> .....	С. 53 – 95
2.1. Проблема молодого героя і художня парадигма драматургії «нової хвилі» .....	С. 53 – 59
2.2. Конфлікт ціннісних орієнтирів і динаміка особистісного й колективного самовизначення у п'єсі Я. Стельмаха «Драма в учительській» .....	С. 59 – 74
2.3. Образ часу та своєрідність молодих героїв у «хроніці» В. Фольварочного «Дитячі забави» .....	С. 74 – 93
Висновки до розділу II.....	С. 93 – 95
<b>Розділ III. Модифікація традицій та новаторство в образотворенні соціально-психологічної драми 2000-х років</b> .....	С. 96 – 141
3.1. Поетика драми С. Новицької «Крейзі» .....	С. 96 – 119
3.2. Художнє новаторство п'єси Н. Ковалик «Хочу до мами» (концепція героя та її реалізація) .....	С. 119 – 138
Висновки до розділу III.....	С. 138 – 141

<b>Розділ IV. Протагоніст-митець у творчості молоді генерації драматургів...</b>	
.....	С. 142 – 193
4.1. Герой-митець у ліричній драмі (на матеріалі п'єси А. Багряної «Пригости мене горіхами»)	С. 143 – 156
4.2. Зв'язок концепції творчої особистості із жанровими канонами «казки для дорослих» у п'єсі С. Лелюх «Цирк життя нашого»	С. 156 – 172
4.3. Тема творчості і герой-митець у шкільних комедіях С. Новицької «Приборкання непокірливої» та С. Щученка «Загадай бажання».....	С. 172 – 190
Висновки до розділу IV	С.190 – 193
<b>Висновки</b>	С. 194 – 198
<b>Список використаних джерел</b>	С. 199 – 219

## ВСТУП

Розвиток філологічної науки початку ХХІ ст. виявив назрілу необхідність вивчення сучасної української літератури, яка демонструє посилену динаміку, інтенції до культурного самовизначення, новаторського пошуку та, попри кризовість постмодерного світовідчуття, намагання віднайти екзистенційний сенс і створити нову ціннісну картину світу. Саме література, на думку відомого естетика Ю. Борєва, має вивести людство з лабіринту сучасної культурної невизначеності [24, 11]. Сучасна українська література, натхнена державотворчим пафосом, оптимізмом вивільнення від тоталітарного тиску, продуктивно синтезує досвід минулого, інших культур і водночас творить новаторські й самобутні тексти, орієнтовані саме на знаходження шляхів із глобальної культурної кризи. Саме ці об'єднавчі тенденції – символічну нитку Аріадни – інтерпретує Т. Гундорова, характеризуючи постколоніальний і посттравматичний стан сучасного «транзитного мистецтва слова», наголошуючи на різновекторності художніх пошуків та процесів динаміки. Дослідниця констатує наявність доцентрових тенденцій, які контрастують із постмодерною тотальною іронією: «Водночас тривають пошуки символічного центру і спроби його реанімації. Йдеться про пошуки «батьківського закону» (або його заступника), який би забезпечував нормальний процес означування, комунікації, пам'яті, культури, батьківщини» [44, 11].

Суттєву роль у цих процесах розбудови й оновлення сучасної літератури відіграє драматургія. Причини її піднесення саме на межі століть ще мають бути визначені й узагальнені вченими. Однак уже нині очевидно є така особливість доби як підвищена театралізація соціального буття другої половини ХХ ст., неодноразово акцентована у працях Р. Барта, Г. Алмера, Г. Дебора, І. Ільїна та ін. На актуалізацію барокової міфологеми «весь світ – театр» і формування на її базі вторинного міфу про «театральність сьогоднішнього соціального та духовного життя» вплинули, на думку І. Ільїна, теорія карнавалізації М. Бахтіна в її накладанні на реалії сьогодення та наукову

рецепцію мистецтва в кінці ХХ ст. « <...> Г. Алмер у книзі «Прикладна граматиологія» (1985) стверджує, що в наш час буквально «все від політики до поезики стало театральним» <...> Ще раніше, в 1967 р. Г. Дебор назвав сучасне суспільство «суспільством спектаклю». У 1973 р. Р. Барт дійшов висновку, що «всяка сильна дискурсивна система являє собою виставу (у театральному сенсі – шоу)» <...> Внаслідок такого стану речей знов стала актуальною шекспірівська сентенція «Весь світ – театр», і створення театру співвідноситься із створенням нової теорії суспільства» [61, 184]. Якщо І. Ільїн наголошує на соціокультурному вимірі театральності, то інші дослідники відзначають суто літературні аспекти цього глобального явища. Йдеться, по-перше, про вплив драматургічних принципів відтворення дійсності на інші роди та жанри літератури і, по-друге, про літературознавчу рецепцію феномену новітньої драматургії. Зазначені аспекти набувають особливої ваги у зв'язку з орієнтацією сучасної культури на діалогічність естетичної комунікації, притаманну саме театрові. Ю. Борєв підкреслює, що всі види мистецтва наприкінці ХХ ст. «вбирають у себе театральність, а діалогічність стає характерною ознакою художнього мислення, виявляє себе як домінуючий принцип художньої та наукової рецепції, що відбилося, зокрема, у «театральному» характері термінів «контекст», «інтертекст», «карнавалізація» тощо» [24, 13].

Актуалізація драматургії та сприйняття її художнього коду іншими мистецтвами та мовами культури можуть бути спричинені пришвидшеною динамікою соціальних і світоглядних змін перехідної доби, драматизмом і конфліктністю глобальних зрушень, адже саме дія сценічна і позасценічна, а конфлікт є системоутворюючими категоріями драми. У цьому плані дослідження конкретного аспекту – характеру молодого героя у творчості молодого покоління митців сприяє висвітленню специфіки художнього втілення типових для сьогодення конфліктів: традиційних і новітніх ціннісних пріоритетів, ідеалу та дійсності, конфлікту «батьків і дітей» тощо.

Отже, актуальність дослідження зумовлена необхідністю наукового осмислення низки присутніх проблем функціонування сучасної драматургії, а саме особливостей перехідного художнього мислення, механізмів формування й зміни літературних поколінь, виокремлення векторів художнього пошуку та встановлення системотворчих ознак. Сучасний український драмопис відзначається особливою активністю, справляючи потужний оновлюючий вплив на художню практику, в т. ч. у межах інших літературних родів, демонструючи певну цілісність на жанровому, стильовому, інтертекстуальному рівні, повертаючи собі панівні позиції в літературному процесі. Ці тенденції відзначалися сучасними дослідниками, однак потребують глибшого аналізу й повнішого теоретичного осмислення у багатьох аспектах. Як зауважує О. Бондарева, «спостерігається безперечне пожвавлення, і навіть останні публікації репрезентують чималу плеяду нових імен». Наявною є «низка цікавих літературних творів і очевидне річище, в якому на синтагматичному і парадигматичному рівнях викристалізуються та усталюються новітні жанрові, стильові, естетичні, дискурсивні тенденції, що дозволяє вести мову про певну цілісність сучасного драматургічного процесу» [20, 4 – 5]. Встановлення параметрів цієї цілісності, так само як і векторів пошуку та експериментування, що оновлюють літературу, лишаються наріжними науковими завданнями.

Таким чином, актуальність пропонованої дисертації визначається, зокрема, недостатнім рівнем вивчення сучасної драматургії як цілісного, самобутнього естетичного процесу, що засвідчує високий рівень діалогічності літературних традицій та новацій, вироблення нових світоглядних принципів, оригінальне сприйняття кризових соціальних і культурних явищ. Ця особливість виокремлюється в авторецепції самих митців. Так, Я. Верещак, підкреслюючи високі якості й новаторський характер сучасних творів із сумом зауважив «відсутність конкретних інформаційних каналів – як у театральних, так і в ширших громадських колах – вперто утверджується думка, що сучасна українська драматургія ... не існує, отака комедія з нашою вітчизняною

драмою...» [29, 8]. Ця ж думка акцентується в наукових працях, які започаткували в 2000-ті роки розгляд і систематизацію різноманітного художнього матеріалу. Дослідники стверджують, що сучасна українська драматургічна Атлантида існує, але поки що вона не віднайдена. На думку О. Бондаревої, зараз уже йдеться не про репрезентативність сучасної драматургії, а про «вражаючу дискретність її рецепції», про «рецептивну кризу» [23, 125]. Здолання такої рецептивної кризи, наукова оцінка новаторських досягнень сучасної драматургії, її багатоаспектний розгляд як надзвичайно динамічної, пасіонарної складової літератури межі ХХ – ХХІ ст. постає актуальним науковим завданням.

### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертація виконувалась як складова частина комплексного дослідження «Шляхи розвитку української літератури ХVІ – ХХ ст.», над яким працює колектив кафедри української літератури Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Тему дисертаційної роботи затверджено на засіданні Вченої ради Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова (протокол № 9 від 27 березня 2008 р.) і узгоджено на засіданні Наукової ради НАН України з проблем «Класична спадщина та сучасна художня література» (протокол № 4 від 3 листопада 2009 р.).

**Мета роботи** – крізь призму концепції героя розглянути специфічні риси сучасної драматургії, вектори художніх пошуків молодого покоління митців та інтенції літератури до створення цілісної картини сучасності.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких завдань:

- 1) проаналізувати наукову й критичну рецепцію «нової» і «новітньої» хвиль драматургії в контексті сучасних досліджень національного драмопису;
- 2) охарактеризувати поетику драматичних творів у її системних зв'язках із запропонованими митцями концепціями героя для молоді;
- 3) відстежити взаємозв'язки «нової» і «новітньої» хвилі в характерокреаційному аспекті творення образу молодого героя, увиразнити змінність і константність художніх вирішень;

4) виокремити домінантні художні прийоми в п'єсах та увиразнити їх зв'язок із іншими складовими драматургічної системи;

5) охарактеризувати шляхи вирішення проблеми традицій та новаторства у творах 1980 – 2000-х років;

6) проаналізувати процеси жанрових, стильових зрушень та синтезу в сучасних драматургічних текстах;

7) виокремити особливості перехідного художнього мислення у творах «нової» і «новітньої» хвиль української драматургії.

**Теоретико-методологічну базу** дисертації склали праці, присвячені механізмам зміни художніх систем (С. Аверинцева, С. Бройтмана, Ю. Лотмана), особливостям літературного процесу ХХ ст. й, зокрема, стильовій динаміці мистецтва слова (роботи В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Гундорової, Т. Денисової, Д. Затонського, М. Зубрицької, М. Липовецького, С. Павличко), історії й теорії драми (праці А. Анікста, Е. Бентлі, В. Головні, В. Головчинера, Н. Ішук-Фадєєвої, А. Карягіна, О. Клековкіна, П. Паві, В. Халізева), драматургії кін. ХХ ст. (С. Гончарової-Грабовської, М. Громової, І. Зайцева), українській драмі (О. Бондаревої, Л. Дем'янівської, Л. Залеської-Онишкевич, Р. Когут, Н. Корнієнко, Н. Мірошніченко, Г. Семенюка, М. Сулими, С. Хороба, М. Шаповал та ін. ).

**Методи дослідження.** Мета й завдання роботи зумовили використання таких методів: *загальнонаукових* (індуктивний, дедуктивний), що застосовані у процесі характеристики тенденцій динаміки драматургії та конкретних авторських експериментів, і *власне літературознавчих*. Так, *філологічний* дозволив систематизувати значний масив художнього матеріалу, *типологічний* був ужитий для характеристики й класифікації моделей героїв і конфліктів, *генеалогічний* реалізувався у процесі дослідження жанрових зрушень, синтезу та модифікацій форм, *структурно-семіотичний* – у виокремленні знакового коду творів, *інтертекстуальний* – у встановленні форм діалогу зі спадщиною класиків і доробком сучасників, визначенні меж традицій і новаторства.



*Об'єктом дослідження є поетологічна специфіка п'єс для молоді В. Фольварочного «Дитячі забави», Я. Стельмаха «Драма в учительській», С. Новицької «Крейзі» та «Приборкання непокірної», Н. Ковалик «Хочу до мами», С. Щученка «Загадай бажання», С. Лелюх «Цирк життя нашого», А. Багряної «Пригости мене горіхами».*

Критеріями відбору творів для аналізу послужили такі ознаки:

- наявність як центральної дійової особи в п'єсі молодого героя;
- заглибленість автора в проблематику, актуальну саме для такого типу персонажа, пов'язану із соціалізацією або вирішенням внутрішніх екзистенційних проблем;
- відтворення процесу формування або видозміни картини світу, випробування її ціннісних орієнтирів;
- звернення драматургів до проблем, пов'язаних із психологією молодого віку, відображення генераційної свідомості;
- особлива увага зверталася на твори авторів сучасної драматургії, адже саме вони часто актуалізують такого героя у своїх творах і налаштовані крізь призму його характеру та світовідчуття відображати глибинні зрушення соціального й культурного сьогодення.

*Предметом дослідження є ідейно-художня своєрідність сучасної української драматургії, зокрема специфіка творчої манери «нової» і «новітньої» хвиль, що репрезентує вектори художнього пошуку в літературі кін. ХХ – поч. ХХІ ст.*

**Наукова новизна одержаних результатів.** У дисертації *вперше* здійснено системний аналіз характерокреаційних принципів українського драмопису кін. ХХ – поч. ХХІ століть; запропоновано типологію персонажів, що репрезентують екзистенційні шукання молодого сучасника; виокремлено й проаналізовано їх домінантні моделі у зв'язку із досвідом попередників та в контексті стильової динаміки й поступу художнього мислення. *Поглиблено* дослідження поетологічної специфіки національної драматургії окресленого періоду. *Набуло подальшого розвитку* розкриття жанрових модифікацій та

жанрового синтезу в літературі для театру. *Доведено*, що драмопис поч. ХХІ ст. засвідчує подолання кризового світосприйняття, характерного для мистецтва попередніх десятиліть, художньо інтерпретує світоглядно-філософські настанови, спрямовані на гармонізацію мікро- і макрокосму.

**Практичне значення одержаних результатів.** Матеріали та висновки дисертаційної роботи можуть бути використані при підготовці лекційних курсів, спецкурсів і спецсемініарів з української літератури, присвячених проблемам драматургії, під час написання навчальних посібників для вишів, дипломних і магістерських робіт. Наукові концепти й висновки дисертації можуть стати відправним моментом для комплексного вивчення концепції молодого героя в українській драматургії всіх періодів розвитку.

**Обсяг та структура дослідження.** Дисертація складається зі вступу, чотирьох розділів, висновків до розділів, загальних висновків та списку використаних джерел (203 позиції). Обсяг дисертації становить 219 сторінок, із них 198 сторінок – основного тексту.

## **Розділ I. Наукова рецепція української драматургії 1980-2000-х років**

В умовах незалежної України по-новому інтерпретуються здобутки всіх періодів розвитку української літератури для театру. Процеси динаміки її розвою та художня своєрідність розглядаються не з ідеологічних, а з естетичних засад. Саме в 1990 – 2000 рр. з'являється низка фундаментальних праць, у яких подано широкі узагальнення художнього руху, стратегій та векторів пошуку української драматургії. Поле досліджень українського драмопису надзвичайно широке й охоплює багато аспектів, а сама специфіка наукової рецепції складного художнього явища може стати предметом окремого вивчення. У нашій же роботі поставлено за мету охарактеризувати ті виокремлені дослідниками особливості театральної літератури різних періодів, які здобули продовження і отримали розвиток у сучасному драмописі, висвітлюють загальні стратегії, механізми спадковості та оновлення мистецтва, його національні особливості, сприяють культурній самоідентифікації в часи зламу епох.

### **1.1. Поетологічний аспект вивчення класичної драматургії (фактори переосмислення)**

В останні десятиліття з нових позицій досліджуються витoki національної літератури для сцени, своєрідність першого етапу динаміки, фундаментальні засади драмопису у зв'язках із європейськими традиціями. Принципове значення для розвитку цього напрямку аналітичної думки мають монографії О. Клековкіна «Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика» (2002), З. Мороза «Від шкільної драми до комедії» (2004), Г. Ноги «Звичаї ті давніх школярів бували...» (Український святковий бурлеск XVII – XVIII століть») (2006), Л. Сафронової «Старовинний український театр» (1996), М. Сулими «Українська драматургія XVII – XVIII ст.» (2005) та ін. Відкриття вчених важливі не тільки для з'ясування національних особливостей драматургії певного періоду, а й для вивчення подальших зламних етапів динаміки мистецтва, бо вони висвітлюють загальні механізми перехідного мислення, притаманного помежів'ю XIX – XX і XX – XXI століть. Зокрема, увага вчених

зосереджена на актуалізації конкретних жанрів у кризові періоди розвитку української драматургії та на векторах модифікації традиційних форм. Так, М. Сулима демонструє на широкому матеріалі давнього, нового і новітнього письменства постійне оновлення вертепу в умовах культурного помежів'я. Таку активізацію форми дослідник вважає механізмом оновлення, притаманним українській літературі, культурі в цілому, зокрема йдеться про висвітлення національної своєрідності явища [153, 147].

Наслідування художніх досягнень раннього етапу розвитку вітчизняної драматургії вбачають дослідники й у факті формування та бурхливого розвитку драми ідей у ХХ ст. Цей жанр на вітчизняних теренах, на думку М. Кудрявцева, укорінений не тільки в античній, а й в українській шкільній драмі [84, 256], зберігає в модифікованому вигляді традиції цієї форми. У праці М. Кудрявцева, як і в монографії М. Сулими, здійснюється пошук і віднаходяться ті художні «мости», які з'єднують різні епохи розвитку українського драмопису, повторювані форми й механізми руху, що відбивають національну неповторність і забезпечують стійкість мистецтва в умовах постійних історичних випробувань.

Багато вчених відзначають і незмінне звернення українських митців до традицій бароко. Ми спостерігаємо яскраве проявлення й оновлення цього перехідного за своїм характером типу художнього мислення саме наприкінці ХХ ст., і в цьому плані досвід дослідження української драми XVII – XVIII віків дає найцінніший матеріал для типологічного зіставлення й узагальнень міркувань щодо наявності стійкого національного культурного коду та моделей інтерпретації дійсності.

У 1990-ті – 2000-ні роки тривало подальше вивчення золотого фонду літератури для сцени, основи культурної пам'яті народу – драматургічної класики кін. XIX – пер. дес. ХХ ст. Саме цей етап традиційно розглядається як одна з вершин вітчизняної драматургії, що засвідчено в роботах В. Івашківа, В. Киричка, С. Ковпик, Л. Мороз, В. Погребенника, Л. Чернікової та інших дослідників.

Учені виокремлюють домінуючу інтенцію, навіть усвідомлену митцями місію українського драмопису ХІХ ст., яка полягає в пошуку національної ідентичності, художньому оформленні феномену й намаганні впливати на суспільство з метою вкорінення й розбудови уявлень народу про свою національну культурну специфіку. У творах корифеїв, на думку вчених, знаходять своє відображення системотворчі риси національного менталітету: шанобливе ставлення до природи й праці, індивідуалізм з акцентом на свободі власній і пошані до свободи іншого, екзистенціальний кордоцентризм [26, 17 – 18]. Ці особливості художньо відрефлексовані у творах І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, С. Руданського, М. Кропивницького, І. Карпенка-Карого, втілені в художні образи й запропоновані як модель національної самоідентифікації для глядача. Таким чином, на думку дослідників, драматургія і театр виконували роль «каталізатора й корелятора процесів націєтворення», цьому сприяла сама специфіка цього виду мистецтва, його демократичність, «запрограмованість на безпосередній, живий, а тому особливо ефективний контакт із реципієнтом» [26, 16]. Зауважимо, що саме про таку роль драматургії і театру на етапі зламу ідейних та естетичних систем слушно акцентує дослідниця Н. Корнієнко. Театр розглядається як «діагностична модель суспільства», здатна найбільш оперативно й адекватно викликам доби застосовувати механізми самоорганізації художньої культури [80], випереджаючи наукову думку та інші види мистецтв, готувати суспільство до корінних змін, а наприкінці ХХ ст. й до пошуків нової національної ідентичності. Звертаючись до «попереднього контексту», дослідниця сучасної драматургії стверджує: «Радянська художня культура і театр зокрема, ще з кінця 1960-х років діагностували цілий ряд конфліктних зон у суспільстві, які для філософських, психологічних, політичних наук стали очевидними лише в середині 1980-х років. Художня культура завдяки протетичному візіонерству митців випереджала рефлексії суспільства майже на два покоління(!). Ця упереджувальна діагностика була функціональною не лише щодо самого об'єкту – художньої культури. Вона надала суспільству імпульс для

виправлення його дисфункцій; ба більше – художня культура успішно і витончено запропонувала траєкторію виходу з цієї кризи» [81, 21]. Тобто, очевидною стає національна орієнтованість, спільність функцій, місій української драматургії і театру в різні, особливо визначальні й зламні епохи, актуалізується необхідність використання аналітичного досвіду дослідження мистецтва ХІХ ст. в наукових рефлексіях сучасного драмопису.

Названі особливості поєднуються зі ще одним важливим показником – підвищеною динамікою, кількісним і якісним зростом, пришвидшеним проходженням драматургією ХІХ ст. декількох етапів еволюції. Цю відмінність національного драмопису відзначає більшість дослідників. Характеристику стрибка, прориву в розвитку вітчизняної драматургії знаходимо в А. Новикова: «Так, якщо в 50 – 60-х роках ХІХ ст. українська драма практично повністю була розважально-побутовою і майже зовсім (за незначними винятками) не торкалася соціальних питань, то на межі ХІХ – ХХ ст. це вже була соціальна драма, яка не тільки віддзеркалювала складне тогочасне життя народу, в основному селянства, а й мала чіткі ознаки так званого чехівського психологізму» [119, 47]. Таку ж думку відстоює і С. Ковпик, відзначаючи «стрімке зростання майстерності художніх творів» та «майже повну сформованість української драматургії першої половини ХІХ ст. як національно визначеної» [70, 29]. Зауважимо, що досвід наукового дослідження процесів стрімкого розвитку й якісного перетворення драматургії ХІХ ст., має бути врахованим у новітніх студіях, присвячених літературі для сцени на межі ХХ – ХХІ ст., адже цей період, як справедливо зазначають учені, позначився підвищеною стильовою, жанровою динамікою, надшвидким формуванням і застаріванням естетичних моделей. Прикладом цьому може бути утвердження та деконструкція постмодернізму.

Важливим і традиційним напрямком дослідження лишається вивчення драматургії ХІХ ст. крізь призму формування, увиразнення, модифікації й зміни жанрів. Особливістю наукової рецепції в межах такого підходу саме в 1990 – 2000-ні роки стає пошук тих формальних матриць, які виявилися найбільш

притаманними національній літературі й увиразнили її специфіку та неповторність. Особлива увага приділялася трагедії [112], історичній драмі [181], романтичній драмі [58], мелодрамі, комедії, водевілю [50]. Саме ці жанри, особливо позначені присутністю комічного начала та модусом співчуття, сентиментальності, на думку дослідників, утворили найбільш репрезентативну групу в драматургії ХІХ ст., оскільки відобразили модуси художньої інтерпретації, притаманні добі. Відзначається також демократизм цих жанрів та їх вплив на глядача. «Внаслідок особливого поширення від часів І. Котляревського жанрів комедії, комічної опери, мелодрами, водевілю, драматичного жарту та закріплення за ними читацьких уподобань між ними посилюються інтерактивні взаємини наближення, взаємопроникнення, поглинання різних жанрових начал одного в іншому» [96, 10].

Широке коло наукових досліджень 1990-х – 2000-х років поєднує прагнення увиразнити спадковість, наступність розвитку української драматургії, виокремити в її поступі спільні для різних періодів безперервні тенденції. Такий підхід до вивчення класичного періоду та драмопису ХХ ст. торує шлях до укладання цілісної моделі національного драматургічного процесу, що поки що лишається актуальним завданням на майбутнє.

Так, зіставляючи вершини трьох періодів поступу драмопису, В. Марко виявив той стрижневий напрямок художнього пошуку, який, за визначенням Д. Лихачова, пролягає «над» і «поверх» стилів та жанрів не тільки в давній літературі, тобто є максимально узагальненим та перспективним для розвитку всієї літератури в цілому протягом століть [91]. Український дослідник на підставі порівняння п'єс І. Карпенка-Карого, В. Винниченка, М. Куліша доводить послідовне зростання в українській драматургії особистісного начала, на тлі приватних трагедій «постають неповторні людські долі і характери». Об'єднавчою тенденцією вчений визначив посилення філософського начала, формування на цьому ґрунті ідеологічної драми (таку ж позицію має і М. Кудрявцев, який у монографії «Драма ідей в українській літературі ХХ ст.» простежив етапи формування жанру та роль творчості корифеїв ХІХ ст. в цьому

процесі). Підкреслюється, що драматичні «твори набувають ознак ідеологічної драми, оскільки трагічний пафос постає через драму ідей, останнім зумовлено значне місце в розглядуваних творах діалогів – словесних дуелей, напружених монологів, сповнених глибоких душевних мук» [101, 43].

Дослідники виокремлюють доволі несподівані сходження й збіги між драматургією XIX і XX століть, що свідчить про культурний діалог і посилену рецепцію впливу попередників, які є незалежними від стильових парадигм. Так, наприклад, В. Школа відшукала знакові подібності між творами І. Тобілевича («Сто тисяч», «Хазяїн») та М. Куліша («Народний Малахій») на рівні жанру трагікомедії, що стала найбільш популярною й розвинулася саме в українській драматургії зламних етапів; стосовно типології героя, дослідниця зауважує, що персонажі п'єс, подібно до романтичних героїв, відзначаються наявністю фатальної пристрасті, нав'язливої ідеї; переважна більшість драм мають фрагментарну композицію; схожими у п'єсах є також ролі й семантика власних імен; подібність виявляється й у використанні окремих прийомів. Далі дослідниця підсумовує: «Порівняльний аналіз творів Івана Тобілевича та Миколи Куліша засвідчує продовження й оновлення традицій театру корифеїв драматургами 20-х років XX ст. Вивчення цієї проблеми варте подальшого дослідження» [188, 111].

Художню перспективність у XX ст. довели численні відкриття творчості корифеїв. Наступний розвиток драматургії, на думку В. Погребенника, врахував і класичні моделі, і модерні експерименти, які формувалися в протиставленні до тенденцій драмопису XIX ст. При цьому традиції, з якими вівся і ведеться діалог, зберігають авторитетність і перспективність розвитку й наслідування в наш час. Тобто дослідник у роботі, присвяченій творчості І. Карпенка-Карого, підкреслює єдність українського драмопису при полівекторності динаміки, поєднання спадковості та інновацій. «Хоча творчий практик Лесі Українки, О. Олеся, В. Винниченка, С. Черкасенка, Г. Хоткевича й інших показав перспективність інакших, де в чім альтернативних способів драматургічної творчості й іншої театральної естетики, проте поєднання



реалістичного й романтичного зображувально-виражального планів, властиве творчим засадам І. Карпенка-Карого, не втратило свого значення й у пізніші десятиліття» [125, 59].

Доволі несподіваним, але логічним стало наукове декодування ще одного поетологічного вектора – наслідування й модифікації традицій української драматургії ХІХ ст. новітнім драмописом. На думку вчених, твори корифеїв класичного періоду були розраховані на максимально широке коло глядачів, тобто підкреслено демократичними й такими, що одночасно формували глядача та враховували його уподобання. Це дозволяє побачити в них реалізацію моделей та стратегій масової літератури, яка, зауважимо, переживає стрімкий розвиток та утвердження наприкінці ХХ ст. Так, наприклад, Р. Тхорук, аналізуючи п'єси Марка Кропивницького в останнє десятиліття життя митця, підкреслює: «Твори цих років не пропонують нових літературних тем, однак письменник вміло працює із характерами-стереотипами, осучаснюючи їх завдяки густому прописуванню деталей. І підходи цілком відповідають механізмам творення масової культури у її тенденціях: наслідувально-відтворюючій та культурного керівництва» [158, 93]. Зауважимо, що наслідування традицій, які поєднують художнє дослідження суспільства, прагматику, функцію виховання й психологічної компенсації (що особливо актуалізовано в зламні часи) з формульними прийомами, які легко сприймаються масами, безумовно, є перспективним і конкурентним щодо настанов поп-культури.

Більшість праць, у яких аналізується українська драматургія ХІХ ст., центруються навколо художніх здобутків визнаних класиків, зокрема І. Котляревського, Г. Квітки-Основ'яненка, І. Карпенка-Карого, М. Кропивницького, М. Старицького (монографії і статті Л. Дем'янівської, П. Киричка, З. Мороз, В. Погребенника, О. Цибанової). Але в останні роки пильна увага починає приділятися й драматургам другого ряду, зокрема, художнім здобуткам творів І. Бужаненко, А. Велісовського, В. Дмитренка, О. Духновича, П. Котлярова, І. Наумовича, С. Писаревського, К. Тополі та ін.,

що свідчить про тенденцію до найбільш повного й цілісного осягнення драматургічного письма цього періоду, враховуючи не тільки новаторські відкриття, а й типові для доби феномени, наскрізні теми, характери, макро- та мікропоетичні рівні художньої системи [71, 2011].

Надзвичайно перспективним напрямком дослідження творчості драматургів XIX ст. є виокремлення та характеристика синтезу та діалогу національних та інолітературних рис [31, 53]. Дослідження таких схрещень здійснюється в основному на рівні жанрової та стильової динаміки. Зауважимо, що саме такий напрямок можна вважати домінантним у вивченні української драматургії більш пізнього періоду – межі XIX – XX ст., у чому вбачається єдність і поступовість розвитку драматургії та послідовність наукової рецепції.

## **1.2. Дослідження домінантних тенденцій української драматургії кінця XIX – першої третини XX ст.**

1990–2000-ні роки відзначилися підвищеним інтересом дослідників до зламного періоду межі XIX–XX століть, своєрідність якого належно не визнавалася радянським літературознавством. Саме наприкінці XX ст. повернулися на кін і були надруковані твори незаслужено забутих авторів, зокрема, М. Куліша, В. Винниченка, С. Черкасенка, І. Кочерги, О. Олеся (цим видатним письменникам присвячені фундаментальні праці В. Гуменюка, С. Хороба, Л. Мороз, А. Новікова, Н. Малютіної, Т. С. Михиди, Т. Свєрбілової, М. Шаповал, Л. Дем'янівської, Р. Тхорук, М. Кореневич та ін.). Одночасно переглядається з нових позицій художнє новаторство класиків, які на зламі віків торували нові напрямки розвитку вітчизняної драматургії. Особлива увага приділяється відкриттям Лесі Українки (монографії та статті С. Хороба, Р. Кухара, Л. Дем'янівської, М. Ласло-Куцюк, Н. Малютіної, О. Турган, Я. Поліщука, Т. Свєрбілової та ін.).

Дослідження 1990 – 2000-х років означили загальні вектори динаміки драматургії кінця XIX – перших десятиліть XX ст., до яких слід віднести зміну стильових парадигм, орієнтацію на зразки європейської драми й органічне

входження в європейський контекст із збереженням національної специфіки, суттєві жанрові та жанрово-родові зрушення. Саме ці напрямки руху виокремлюються у фундаментальних працях С. Хороба, Н. Малютіної, М. Шаповал, М. Кудрявцева, А. Новикова.

У новітніх літературознавчих студіях визнається й наголошується незаперечний факт стрімкого підйому в розвитку драматургії межі XIX–XX ст., принципової зміни естетичних систем, оформлення художнього досвіду, який набув принципового перспективного значення для розвою драмопису.

Особливо підкреслюється вплив драматургії на загальнокультурні та націєтворчі процеси. Тобто у цьому підході продовжено традицію сценічної літератури XIX ст. І тоді, і на новому етапі література для театру виконувала роль збудника національних духовних прагнень і взірця суспільно-політичних орієнтацій. Така місія реалізувалася завдяки «феноменальній популярності сценічного мистецтва», що дозволило «театру стати особливим консолідуючим простором, в якому означувалися і переосмислювалися головні проблеми і потуги подальшого соціального поступу» [53, 1-2]. Зауважимо, що названі функція та інтенція успадковані сучасним культурним контекстом межі XX – XXI ст.

Новаторські зрушення літератури на межі XIX – XX ст. та у 1920 - 1930-ті роки перетворювали не тільки поетику драми, а й мали більш широке – світоглядне значення, вони стали новим кроком у самоусвідомленні нації. Саме наявність такого культурного надзавдання дослідники вважають суттєвою відмінністю українського модернізму від західноєвропейського. Національний культурний контекст зумовив суттєві модифікації течій модернізму в українській літературі тоді, коли в західноєвропейському мистецтві слова інноваційні потенції цього типу художнього мислення вже спадали. Таку особливість С. Хороб демонструє, зокрема, аналізом своєрідності українського драматургічного експресіонізму, але поширює свої висновки на весь спектр модерністських естетичних пошуків. «Звідси експресіонізм в українській драмі, на відміну від західноєвропейської експресіоністської драматургії (Августа

Стрінберга, Георга Кайзера, Ернста Толлера, Фріца Унру, Вальтера Газенклевера та ін.), був явищем не тільки естетичним, а й передусім культурно-історичним. Він, як і інші модерні типи художньої свідомості, – неоромантизм, імпресіонізм, неонатуралізм, метафізичний символізм тощо (хай і на рівні окремішньої письменницької постаті, а не цілісної системи), утверджував у національній сценічній літературі нове мистецьке бачення і зображення, цілковито нову, порівняно із неонародницькою, тенденцію до національно-художнього самовизначення» [175, 82]. Ця ж особливість – тобто вихід драматургічних шукань за межі суто літературні, до загальнокультурних обріїв, на яких формується нова національна ідентичність народу й мистецтва слова, – простежується дослідниками і на матеріалі творчих здобутків Лесі Українки. Зокрема йдеться про утвердження в її п'єсах неоромантизму в діалозі й конфлікті з притаманними театру попередників (корифеїв ХІХ ст.) реалізмом, натуралізмом, народницькими тенденціями. Неоромантизм, як вважають учені, «став долею української художньої літератури. Безперечно, про це знала Леся Українка, вона глибоко усвідомлювала, що шлях до оновлення національного письменства лежить через постійні творчі шукання у протиставленні натуралізму та реалізму. Отже, потрібен був новий романтизм, що тільки й міг на українському ґрунті бути протиставлений застарілим чи регламентованим типам художнього мислення» [174, 70]. Неоромантизм Лесі Українки, як підкреслюють учені, орієнтований на скасування застарілих уявлень про суть і місію мистецтва в цілому, на утвердження нового погляду на національну специфіку, він мав на меті формування принципово нових параметрів культури. Бунт геніальної письменниці націлений на руйнацію «утилітарного підходу до мистецтва, зосібна до літератури, що йшов почасти від галицької культурної «мізерії», почасти від російських народницьких впливів» та відкидав «пласке розуміння народності» й «етнографізму» [174, 72].

Увиразнюючи націєтворчий інноваційний характер драмопису кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст., учені підкреслюють європейські художні орієнтації творів, органічне входження п'єс у європейський контекст та діалог

із відкриттями інших літератур. Характеристиці саме цієї особливості присвячені праці В. Гуменюка, С. Хороба, А. Новікова, Т. Свербілової, М. Ласло-Куцюк та ін. Дослідники доводять, що «шлях до нової європейської системи» пройшли представники старшого покоління: М. Кропивницький, І. Франко («Украдене щастя», 1883, «Учитель», 1896), І. Карпенко-Карий («Суєта», 1903, «Житейське море», 1904), Б. Грінченко («На новий шлях», 1906). Разом вони підготували ґрунт для появи п'єс Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олеся, які вже на повний голос заявили про належність української драматургії до «нової драми» [119, 58]. Нове ж покоління не тільки засвоювало відкриття європейської «нової драми», орієнтуючись на них (як, приміром, це відбувалося у творчості В. Винниченка [40, 2002]), а й дискутувало із авторитетними настановами (таким вибіркоким був, на думку вчених, підхід Лесі Українки до принципів неоромантизму). На певному етапі представники «нової драми» свідомо синтезували у своїх п'єсах особливості неореалізму, неоромантизму, символізму, експресіонізму, шукаючи адекватну новим культурним викликам художню мову (саме так експериментували В. Винниченко і М. Куліш). Тобто, мова має йти не тільки про засвоєння надбань європейських модернізму та принципів «нової драми», а й про появу національних версій цих феноменів на українському ґрунті, про вибірковість засвоєння інолітературного естетичного досвіду й увиразнення, нове розуміння параметрів рідної культури. Таку стратегію, на наш погляд, підхопила й сучасна новітня драматургія, що має стати предметом окремого дослідження.

Межу XIX – XX століть і кінець XX – початок XXI-го вчені вважають типологічно подібними перехідними епохами, у яких проявляються спільні й єдині механізми зламу старої художньої системи й формування нової. І це одна з багатьох вагомих причин, що спонукає дослідників сучасної літератури враховувати результати наукової рецепції драматургії кінця XIX – перших десятиліть XX ст. У цьому напрямку в 1980 – 2000-ні зроблено багато, зокрема, з'явилася низка праць, у яких запропоновані перспективні підходи до вивчення

надскладного матеріалу та динамічних нелінійних процесів саморуху драматургії.

Дослідники відзначають полівекторність пошуків, співіснування й конфлікт контрастних первнів, взаємодію та боротьбу «старого» й «нового» в стильовій сфері. Ці процеси взаємодії та взаємного заперечення проявилися на всіх рівнях: від загальнокультурних тенденцій до «діалогу» літературних течій, змін в ідіостилях, зрештою в художній своєрідності окремих творів.

У 1990 – 2000-ні роки загострилася дискусія навколо визначення доміантних типів художнього мислення в українській драматургії початку ХХ ст. Основою мистецького мислення 1920 – 1930-х років визнається неореалізм, який має яскраву своєрідність, заглиблену в традиції національного драмопису. А модерністські течії, на думку дослідників, були представлені лише окремими постатями й здобутками та не набули узагальненого системного характеру. Саме така концепція притаманна працям Г. Семенюка [143, 172]. Інша позиція полягає у доведенні самодостатності модерністських течій української драматургії. Найбільш послідовно її відстоює С. Хороб у монографіях «Українська драматургія: крізь виміри часу (теоретичні та історико-літературні аспекти драми)» та «Діалоги у відсвіті слова. Українська драматургія в типологічних зіставленнях». Незначна кількість орієнтованих на модернізм драматургів, залучених до дослідження, компенсується у межах цієї концепції яскравістю та перспективністю художніх відкриттів. Загальні тенденції мистецького мислення перших десятиліть ХХ ст., на думку вчених, увиразнюють вектор від традиційного реалізму й відтворення вже усталених принципів до модерністських шукань та експерименту. Так, Т. Гундорова підкреслює: «<...> просвітницький та позитивістський об'єктивізм, раціоналізм та емпіризм заступаються прагненням до творчої суб'єктивності, художнього інтуїтивізму, естетичного синкретизму, а тенденційність і моралізаторство – увагою до питань філософсько-етичного плану, гострим психологічним аналізом індивідуальних характерів, сфери підсвідомого, соціальної та масової психології тощо» [41, 43].

Дослідники підкреслюють широкий діапазон модерністських пошуків, які зумовили функціонування конкретних типів художньої свідомості. Це неоромантизм і неокласицизм (твори Лесі Українки), неореалізм (деякі драми Володимира Винниченка), неонатуралізм (тексти Спиридона Черкасенка), символізм (окремі твори С. Черкасенка й О. Олеся), експресіонізм (драматургія О. Олеся, В. Винниченка, М. Куліша, С. Черкасенка). Виокремленню й характеристиці рис зазначених течій у творчості драматургів цієї доби присвячено низку наукових праць ([113], [49], [54] та ін.). Методологічно важливою є думка С. Хороба про самостійність та інноваційний характер модерністського художнього мислення українських драматургів, про синтезування в їх творчості рис і настанов різних течій, що, підкреслимо, притаманне саме перехідному художньому мисленню. Дослідник наголошує, що «драматургія Володимира Винниченка та Миколи Куліша не тільки розвивалася в загальноєвропейському театральній-драматургічному процесі, а в дечому й випереджала його своїми новаторськими художніми пошуками в модерній драмі. <...> ці пошуки йшли насамперед у творчому засвоєнні українськими авторами естетики модерних течій і напрямів – неоромантизму, неореалізму, символізму, експресіонізму тощо. Більш того, у їх п'єсах, на відміну від європейських драматургів, дуже часто ці художні системи та їхні принципи перебувають в органічній сув'язі. Тільки враховуючи це, можна збагнути багатозначну, полісемічну драматургію і Винниченка, і Куліша, зрештою, й визначити її місце в світовій сценічній літературі» [174, 115].

У названих працях підкреслюється також насильницьке призупинення розвитку модерністських течій за часів тоталітаризму, що зумовило звуження кола сміливих експериментів.

Проблема ж впливу відкриттів модерністів на сучасний драмопис лишається відкритою, форми діалогу ще повинні бути визначені й системно описані. Деякі вчені вважають таке звернення до традицій і навіть їх «реконструкцію» принциповими настановами й орієнтирами творчої ідентифікації «новітньої хвилі». Саме в такому ключі Н. Корнієнко інтерпретує

повернення на сцену драм В. Винниченка, М. Куліша, С. Черкасенка, які набувають саме в 1990-ті надзвичайної популярності і стають певними зразками для творчих пошуків молодого покоління. М. Кудрявцев бачить наслідування художнього досвіду, перш за все, у розквіті драми ідей і особливо віршованої філософсько-психологічної драми, яка продовжує вектор художніх пошуків Лесі Українки, С. Черкасенка, І. Кочерги. Принциповою стратегією продовження драматургією 1970 – 1990-х відкриттів драмопису 1890 – 1930-х Т. Свєрбілова вважає посилення міфологізації. На думку дослідниці, переосмислення низки вічних образів у сучасній літературі для сцени (зокрема, йдеться про «Нову Медею» Марії Віргінської) базується, по-перше, на традиціях західноєвропейської драматургії ХХ ст., а по-друге, на досвіді міфотворчості української драми, особливо на відкриттях Лесі Українки [135, 241]. Деякі параметри діалогу із відроджуваною модерністською традицією дослідники пояснюють новим культурним контекстом, свободою письменницького експериментування. Зокрема, Мар'яна Шаповал у передмові до збірника новітніх п'єс «Страйк ілюзій» виокремлює когорту драматургів, яка «гойднулася на маятнику Чижевського в бік ірреального бачення довкілля – як внутрішнього, так і зовнішнього <...>» і стверджує: «Тенденція зміщення творчого бачення у бік ідеалізування, навіть абсурду, спричинена насамперед зовнішньою свободою автора в нинішніх умовах» [182].

Враховуючи інноваційну функцію українського постмодернізму (Т. Гундорова), формування національної «версії» цього типу мислення (Г. Мережинська, Н. Бедзір), «стильовий консенсус» нульових років (Н. Іванова) та загальний контекст пошуку національної та культурної ідентичності в 1980 – 2000-ні роки, зауважимо: виявлені дослідниками драмопису межі століть механізми світоглядного й естетичного оновлення завдяки формуванню й трансформації актуальних типів художнього мислення можуть бути ракурсом розгляду сучасної літературної динаміки.

Надзвичайно плідним виявився ще один підхід до вивчення літератури кінця ХІХ – перших десятиліть ХХ ст. Це встановлення векторів та



закономірностей жанрових та жанрово-родових зрушень. Як відомо, у зламні, кризові періоди саме жанрова система переживає суттєві зміни, переміщення центру й периферії системи ([92]), вихід на передній план межових явищ ([30]). У цьому напрямі дослідники українського драмопису характеризували окремі, найбільш репрезентативні жанри: драматичну поему ([46], [96]), містерію ([136], [138]), трагедію ([126], [74]), комедію ([159], [161], [83], [111]), драму ідей ([84]).

У 2000-ні роки з'явилися й фундаментальні дослідження, присвячені вже не окремим жанрам, а системним зрушенням у цій царині, притаманним саме зламній добі, перехідному мисленню. Здійснені спроби формулювання широких узагальнень. Так, у монографіях Н. П. Малютіної «Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ ст.: аспекти родо-жанрової динаміки» та Т. Свербілової «Такі близькі, такі далекі...» запропоновано історико-літературні та теоретичні моделі жанрової динаміки з урахуванням національної специфіки мистецтва слова та перехідного мислення ХХ ст.

Приміром, Н. Малютіна виокремлює низку домінантних ознак жанрово-родових зрушень. Дослідниця звертає увагу на контрастні вектори: з одного боку, наявні безсумнівні новаторські пошуки, а з іншого – очевидним стає увиразнення спадковості, збереження важливих і плідних матриць національного драмопису. «В умовах розмивання родо-жанрових критеріїв присутні зміни родо-жанрової природи української драми привернули увагу передусім на рівні структурних засад. Помітне звернення до сталих жанрових прототипів драми виявилось через актуалізацію містерійно-трагедійних, комедійних, мелодраматичних ознак у драматичних текстах різної жанрової природи» [96, 311]. Але, як доводить Н. Малютіна, суттєві зміни переживають і ці, традиційні в українській драматургії, жанри, причому це відбувається завдяки поєднанню окремих рис у новому жанровому малюнку й утворенню синтетичних форм (мелодрама-фрашка, комедія-мелодрама, комедія-фарс, синтез мелодрами та іронічної драми тощо). Виокремлюються й вектори перетворень, особливо часто фіксуються зміни під дією іронічно-пародійного

дискурсу. Завдяки очудненню, пародіюванню, травестії переосмислюються жанрові прототипи – дослідниця справедливо вважає, що «чисті» трагедії і комедії, написані за моделями XIX ст., уже неможливі, їх форми суттєво модифікуються. Фіксується також посилення мелодраматизму, що було притаманним попередньому етапові розвитку національної драматургії, але на новому витку спіралі мелодраматизм теж стає засобом очуднення. «Виявилась потреба у реконструкції (у сконденсованому вигляді) того історичного руху, який пройшли деякі жанри. Це пояснює, чому неможливість відтворення містерії і трагедії вела до увиразнення ознак фарсу (генетично спорідненого з містерією) і чому в історичній драмі кінця XIX – початку XX ст. проявляються архетипні ознаки літературної драми, що водночас відсувалась на периферію глядацького сприйняття через помітну артикуляцію мелодраматичного начала» [96, 311]. У результаті таких перетворень, експериментів з'являються «антижанри» («антимістерії», «антитрагедії»), що, зауважимо, артикулює одночасно і новаторство, і заперечення і традиціоналізацію усталених форм.

На рівні родо-жанрових зрушень виокремлюються базові тенденції романізації української драматургії (особливо яскраво це відбивається в п'єсах В. Винниченка) та поєднання ліричного і драматичного начал у різних співвідношеннях (ліричні драматургічні мініатюри Лесі Українки, Олександра Олеся, М. Старицького, Л. Старицької-Черняхівської, Степана Васильченка). Зафіксовані принципові зрушення характеризують специфіку драмопису межі століть, його новаторські інтенції та увагу до традицій, його національний характер і, водночас, інтегрованість української драми в загальноєвропейські мистецькі процеси.

Т. Свєрбілова у монографії порівняла особливості руху українського й російського драмопису цілої епохи на зламі віків – «від модерну до соцреалізму» [136]. Спільним із іншими працями 2000-х виявляється, по-перше, доведення факту актуалізації традиційних для українського драмопису форм на новому етапі розвитку мистецтва (передусім містерії, трагедії, комедії і мелодами) та модифікацій, які оновлюють та водночас традиціоналізують ці

репрезентативні жанри. По-друге, увиразнюється аспект специфіки жанрових означень, доводиться існування національних моделей жанрів, підкреслюється їх своєрідність в українській та російській літературах. І йдеться тут як про усталені форми, так і про новаторські, неканонічні («оптимістична трагедія», «комедія з самогубством», «колгоспний водевіль», «колгоспна комедія», «колгоспна трагедія», «радянське «кримінальне читиво»). Дослідження національних варіантів жанрів Т. Свєрбілова вважає актуальним і перспективним у зв'язку зі змінами загальнокультурного контексту та рухом самовизначення. «Визначення культурної ідентичності переходить від стадії етнічності до стадії цивілізаційності. Художня культура втрачає замкненість, водночас набуваючи рис універсального цивілізаційного проекту. Тому надзвичайно важливою нині видається побудова найширших моделей, які б демонстрували дію жанрових законів відповідно до певної національно-культурної ідентичності» [137, 31]. По-третє, демонструється системний зв'язок між жанровими пошуками та зрушеннями в царині типів художнього мислення (неонатуралізму, неокласицизму, експресіонізму, соцреалізму).

Суто новаторською прикметою цього дослідження є укладання концепції взаємозамін і циркуляції жанрів української і російської драматургії протягом зламної епохи. Для обґрунтування жанрової типології в компаративному аспекті та гіпотези про можливі вектори руху форм застосовується новий підхід – «поеднання трьох паралельних описових моделей: традиційної лінійної, або історичної, потім циклічної, або пульсуючої, і відтак, нарешті, вибухової, заснованої на загальнонауковій теорії нелінійної динаміки, теорії нерівноважних процесів (за іншою назвою – дисипативних структур)» [136, 538]. Сам факт звернення до нових підходів, міждисциплінарних стратегій свідчить про розуміння сучасними вченими необхідності суттєво трансформувати методологічний апарат, особливо в процесі вивчення складних художніх явищ, до яких і належить драматургія зламних періодів двох меж ХХ ст.

У результаті пропонується новаторська й доволі дискусійна модель руху й взаємозаміни жанрів залежно від певної фази єдиного циклу розвитку в історичний період з урахуванням стабільних та зламних моментів культурної динаміки. На початку циклу, на думку дослідниці, домінує містерія, для середини (тобто відносно стабільного періоду) характерні трагедія і комедія, а зламний етап, кризу відображає актуалізація трагікомедії, зрештою, вихід із кризи і здолання гострих протиріч фіксує мелодрама. «За допомогою альтернативного моделювання вимальовуються закономірності, пов'язані із загальнокультурними процесами – і російськими, і українськими. Зокрема, містерія сакрального типу й пов'язані з нею міраклі і мораліте змінюються на так звані «чисті» жанри: трагедію й комедію, котрим, власне, і належить поступовий розвиток у середині циклу. При наближенні до точок біфуркації актуалізується серединний жанр – трагікомедія, яку вважають знаком переломних моментів в історії й домінування релятивізму. Як реакція на релятивізм виникає мелодрама, звернена до елементарних людських емоцій, що мають значення абсолютних» [137, 8].

Зауважимо, що концепція Т. Свєрбілової в деяких моментах співвідноситься із спостереженнями російських літературознавців, які також звернули увагу на актуалізацію певних жанрових форм у перехідні періоди та ставили питання (воно поки що не вирішене) про можливі механізми зміни жанрів залежно від періодів та стадій динаміки драмопису. Так, І. Уварова акцентує увагу на розквіті містерії в російському мистецтві Срібного віку й відтворенні, але в модифікованому, травестійному вигляді цієї традиції у сучасній драмі. На думку дослідниці, поширення містерії є ознакою кризи (а не тільки початку нового циклу, як це зазначено в працях Т. Свєрбілової), оскільки цей жанр привертає увагу до початку буття, і це реалізується незалежно від емоційної модальності творів, серйозної чи сміхової. «Власне, містерія початку століття цим і займалася, у справи всесвітнього провидіння сміливо втручалися і Р. Штайнер, і А. Скрябін. На календарному зламі між старим і новим роком, так само як і на великих історичних зламах, саме містерії були відмічені знаком

надії на те, що все так чи інакше обійдеться» [163, 319 – 320]. Містерія ж межі ХХ – ХХІ ст. поєднує трагічне й комічне начало, включає елементи самопародії, тобто не виступає в «чистому» вигляді. А от розквіт трагікомедії і комедії дослідники також вважають ознакою перехідної фази (І. Уварова, С. Гончарова-Грабовська). Період потрясінь, доленосного соціального та світоглядного хаосу парадоксальним чином стає благодатним для сміху, «для комічних масок, ляльок <...> клоунів, буфонів, для всіх нащадків Трикстера, з якого починається комічне разом із началом існування людини. <...> Сміх доби міжчасся, історичного звалища виліз з підпілля не тільки зараз, він вилізав щоразу, коли проходили кардинальні зміни» [163, 320]. І мелодраму деякі дослідники літератури другої половини ХХ ст. фіксують наприкінці циклу, а не на його початку. Наприклад, М. Громова вважає, що саме з мелодрам (а також мелодрам-водевілей і комедій) А. Арбузова, В. Розова, А. Володіна в 1950 – 1960-ті роки почався етап оновлення драматургії після епохи жорсткого тоталітарного контролю над мистецтвом слова, зокрема, утвердився «чеховський» та «чаплінський» тип героя [37]. Такі розбіжності позицій свідчать про те, що запропонована Т. Свербіловою модель зміни жанрів у зламну добу характеризує кінець ХІХ – перші десятиліття ХХ ст., але вона не може автоматично й органічно накладатися на надзвичайно складний період сучасного помежів'я. Але сам факт появи таких узагальнених концепцій є показовим і свідчить про пошуковий новаторський характер сучасної наукової рецепції, адекватний досліджуваному художньому матеріалу.

Унікальний «злет художнього мислення доби і цілковита вписаність національних драматургічних засад у світовий контекст» [96, 317] стають базою для подальших художніх пошуків.

### **1.3. Ідейно-естетичне переосмислення набутків драматургії середини ХХ – початку ХХІ ст.**

Наукова рецепція 1990 – 2000-х років окреслила актуальний напрям – створення історії української драматургії ХХ ст. на естетичних (а не ідеологічних) засадах і відтворення цілісності динаміки з усіма злетами та спадами розвитку, специфічними ритмами художнього мислення цієї зламної доби. Аналіз наукових праць, присвячених проблемі, засвідчує, що в цілому складається загальноприйнята модель. Дослідники виокремлюють чотири етапи розвитку драматургії у ХХ ст. та дають схожі параметри злетів і падінь.

Перший етап охоплює межу ХІХ – ХХ ст. і 1920 – 1930-ті роки. Він усіма вченими оцінюється як безсумнівний якісний підйом. Цей період характеризується як «національний європеїзм», він відзначається увиразненням філософського напрямку, розвитком інтелектуальної драми (М. Кудрявцев), модерними шуканнями (С. Хороб, Н. Малютіна), бурхливим міфотворенням, яке закріплює традиції і відбиває концепти ядра національної культури ([53]), «синтезом прадавніх форм, містеріального «вчора» і національно-культурних космогоній» [81, 23].

Другий період – 1940 – початок 1960-х років – дослідники характеризують як спад. Н. Корнієнко, накладаючи на рух драматургії і театру закономірності динаміки складних самоузгоджених систем, розглядає цей етап як закономірне притишення руху в несприятливому контексті, свого роду підпілля задля збереження потенціалу. Вона пише: «Тимчасово театр згортає свої програми, ніби адаптується до стану суспільства, дещо втрачає енергію саморегулювання, набуває «охоронних» імпульсів.

Умови трагедії суспільства під обухом сталінського тоталітаризму породжують у театрі, цьому стратегічному виді мистецтва, «занурення» його шифрів, збереження головних вартостей у глибині естетичної «воронки», – щоб неушкодженими залишати саме ці, свої структуротворчі елементи. За таких умов однією з тактик театр обирає «вторинність», не активність, камерність картин світу і смислообразів. Ніякого фаталізму тут немає – треба розуміти

складні процеси діяльності художніх моделей – єдиних цілителів суспільних систем <...>» [81, 23]. Показово, що криза в драматургії пов'язується не з внутрішніми процесами, не з іманентними ритмами, а саме із зовнішнім тиском та насильницьким перериванням багатьох продуктивних ліній розвитку. До таких трагічних реалій належить знищення українського літературного ренесансу 20-30-х років, вилучення з активної діяльності Миколи Куліша, Леся Курбаса, Мирослава Ірчана, Івана Дніпровського [84, 213], заборону творів емігрантів, горезвісні постанови про журнали «Звезда» і «Ленінград» поширення теорії безконфліктності. У багатьох працях 1990 – 2000-х років разом із переглядом шкали художніх авторитетів і розгортанням справжньої картини розвитку драмопису давалася оцінка всім цим явищам.

Але найбільш цікавими й актуальними стали, на наш погляд, намагання дослідників віднайти й виокремити ті механізми оновлення драматургії, які дозволили їй вийти з кризи і відкрити новий етап продуктивної динаміки. Тут можна говорити не тільки про унікальність окресленого досвіду, а й про можливість використання апробованих шляхів оновлення в процесі долаття сучасної культурної кризи. До позитивних дослідники відносять такі механізми: перший – це пошук нових тем. У 1950 – 1960-ті роки окреслилося, а в 1970-ті замкнулося на собі коло усталених тем офіційної драматургії соцреалізму: «виробнича», «селянська», тема Великої Вітчизняної війни, «міжнародної політики», «морально-етична» [78]. Вихід за межі цієї проблематики співвідносився із руйнуванням семантичного, ідейного канону соцреалізму. Власне, це й зробила українська драматургія, звернувшись до історичної проблематики та філософських питань, забутих деонтологізованим соціальним мистецтвом. Механізми оновлення реалізувалися й у сфері інтерпретації, зокрема, в зростанні критичного пафосу. І особливо показовим стало звернення митців до традицій і коду національної культури, відродження органічного українському мистецтву романтизму, поєднання реалістичного й фантастичного начал. У такому ключі, на думку М. Кудрявцева, створені знакові тексти третього періоду.

Третій період виокремлюється як «нова хвиля» й включає 1970 – 1980-ті роки. До типових творів нового етапу, що стають переходом між старою та новою парадигмами, свого роду мостом між кризовим та креативним етапами, дослідник відносить, зокрема, драму М. Стельмаха «Правда і кривда» (1965; написану на матеріалі роману). «Єдність фантастичного і реального, емоційно піднесена поетизація позитивних героїв, насиченість мови персонажів елементами народної філософії, а також наявність теологічних тенденцій, увиразнення вічної боротьби добра зі злом» [84, 217], – усе це робить твір новаторським, таким, що сигналізує про принципові естетичні зміни в драматургії.

Напрямок оновлення стає також підвищена інтелектуальність, яка занурює твір у найглибші шари національної та світової культури. Зокрема, в тій же драмі «Правда і кривда» М. Кудрявцев убачає традиції національного та світового фольклору, української та зарубіжної класики – від легенди про Марка Проклятого і «Божественної комедії» Данте до «Воскресіння мертвих» І. Кониського та «Енеїди» І. Котляревського. Зауважимо, що саме цю рису – підвищену інтертекстуальність, зануреність у національні й інонаціональні шари культурної пам'яті, переосмислення здобутків попередників і традиціоналізацію художніх надбань М. Шаповал [186] вважає наскрізною рисою драматургії 1920-1930х і 1990-2000-х, тобто, дійсно, спрацьовують універсальні механізми оновлення і самоусвідомлення літератури для сцени.

У жанровому плані тенденція поглиблення філософської проблематики сприяє розповсюдженню та зростанню авторитетності драми ідей. Серед найбільш яскравих взірців називають: «Фауст і смерть» (1964) О. Левади, «Дума про вчителя» (1976), «Соловейко-Сольвейг» (1979) І. Драча. Поява таких творів зумовлена загальними процесами «відлиги».

Стратегією оновлення драматургії після попередньої кризи стає й суттєве ускладнення форми, зростання міри художньої умовності. Усе це суперечить жорстким канонам соцреалізму, з притаманним йому примату домінуванням змісту над формою. Саме цю особливість характеризує, наприклад,



Л.Дем'янівська, звертаючись до віршованих п'єс І. Драча. У них «у складній і оригінальній формі, де згідно із законами жанру сплітаються поезія і проза, де життя схоплене в його гострих драматичних, трагічних конфліктах, де поряд фантастика і реальність, лірика і гротеск, виняткове і буденне, де різні часові «напливи» і зміщення допомагають побачити світ об'ємно» [46, 137], наймасштабніші філософські проблеми вирішуються переконливо. І це здійснюється завдяки ускладненості форми, експерименту.

Третій етап динаміки української драматургії у ХХ ст. починається з 1970-х і характеризується в більшості робіт як стадія піднесення і принципової зміни художньої системи. Кожен із дослідників висуває свою концепцію якісного перетворення драмопису, виокремлюючи вектори руху та вдосконалення літератури для сцени. Так, Н. Корнієнко (спираючись на методику синергетики, вивчення змін складних самоорганізованих систем) у якості домінуючих називає низку тенденцій оновлення та різкої зміни напрямку руху драмопису в цей період. Це тяжіння до відцентровості, яке реалізується одночасно на декількох рівнях: ідеологічному, територіальному, національному. Тобто принципів та перспективні метаморфози в 1970 – 1980-их роках здійснюються у творчості драматургів, які належать до національних літератур, а не до московських і ленінградських художніх шкіл та еліт. Тобто, якщо використати модель Ю. Лотмана стосовно перетворень семіосфери за кризових часів, у центр системи входить бунтівна периферія. Українська дослідниця зазначає: «На авансцену драматургії та інсценізованої прози вийшли в цей час автори національних республік: Й Друце, М. І Р. Ібрагімбекови, А. Макайонок, Г. Луйк, Ш.Чхеїдзе, Ч. Айтматов, Ф. Іскандер, Н. Думбадзе, В. Сангі, А. Кім, Ю. Ритхеу, Х. Ходер». Пошуки письменників національних літератур суттєво вплинули на зміну вектору руху всієї радянської драматургії, на перетворення «центру». На слушну думку Н. Корнієнко, «самоузгоджувальна система (театр) вибрала найефективніші, за пошукові – моделі саме цього типу» [81, 25]. У наведений дослідницею перелік письменників-реформаторів, які звернулися до національної міфології та

фольклору й тим у 1960 – на початку 1970-х рр. змінили напрям розвитку драматургії, мають бути включені імена М. Стельмаха, О. Коломійця, Ю. Щербака та ін.

Масштабність перетворень зумовлена наявністю спільного вектора, об'єднувальної типологічної риси в пошуках письменників різних національних літератур. Домінантна особливість характеризується як «епіко-міфологічний» напрям драматургічного розвитку. Ця риса відзначається більшістю науковців із увиразненням окремих її проявів. Так, на думку вчених, митці роблять акцент на «філософських джерелах буття» [81, 26], на народній філософії [84, 217] (п'єси М. Стельмаха, а дещо пізніше й знаковий твір – «Дикий ангел» О. Коломійця). Драматурги актуалізують фольклорні джерела, особливо історичні легенди (прикладом можуть слугувати «На Івана Купала» та «Зачарований вітряк» М. Стельмаха). Твори будуються на основі традиційних моделей, архетипних образів, що стали знаками світової пам'яті культури («Фауст і смерть» О. Левади та ін.), чи національної духовності (прикладом може служити міфологізація образів українських митців у драмах «Сподіватись» (1976), Ю. Щербака, а пізніше – в «Стіні»). Знаменно, що ця налаштованість на міфологізування й орієнтація на національні культурні джерела утвердилася в подальші десятиліття, тобто виявилася надзвичайно перспективною. Про це свідчить поява великої кількості високохудожніх творів із цією домінантою як у 1980-ті (наприклад, «народна дума» «Камінь русина» О. Коломійця), так і у 2000-х рр. (п'єси Б. Жолдака). Учені справедливо передбачають розвиток найширших перспектив оновлювальної стратегії актуалізації міфу, міфологізації національної історії, народного характеру, ментальності. Усе це дає змогу переосмислити базові концепти національної культури, їх традиціоналізацію, торує шлях до найширших художніх узагальнень. У цьому напрямі драматургія 1970-х зробила якісний стрибок, на який, за словами С. Хороба, повинні рівнятися драматурги нових поколінь. Показово, що саме названа особливість стала критерієм оцінки художньої якості новітніх творів, і деякі дослідники вважають, що в цьому плані «нова» й

«новітня» хвиля поки що поступаються попередникам, а така змістовна, концептуальна вада тягне за собою й формальні недоліки. «Так, освоєння міфу, притчі, потоку свідомості <...> ще слабо дається молодим українським драматургам. Певно, відриваючись од традиційного національного драматургічно-театрального етнографізму, що культивувався у нас не одним поколінням художників слова, молоді автори впадають в іншу крайність: свідомо чи ні ігнорують національну специфіку драми. Йдеться, звісно, не про відродження безперспективної традиції «шароварів і гопака» чи «сала і горілки», та все ж мусить існувати різниця між українською та іншими молодими драматургіями. Адже існує національна специфіка у художньому мовомисленні молдаванина І. Друце, білоруса О. Дударєва, грузина О. Іоселіані, азербайджанця М. Баджієва, хоч і творять вони іноді іншою мовою» [174, 186]. Якщо С. Хороб дорікає «молодій драматургії» за відсутність національно орієнтованої міфоцентричності, то інші дослідники, навпаки, вважають, що саме література для сцени в 1980-ті роки відроджує національні культурні основи, міфологізує традиційні культурні й ментальні засади, відкидаючи вторинний ідеологічний міф радянських часів. На думку О. Бондарєвої, у 1980-ті ідеологічний міф «на українському ґрунті витіснився національно-патріархальним і національно-романтичним світобаченням, у драматургії подеколи пересадженим на плідну ниву соціально-проблемної п'єси, органічної для української драми ХХ ст., інколи каталізованим глибинною психологічною домінантою та властивим нашій національній традиції кордоцентризмом <...>» [20, 7]. Розбіжність поглядів лише увиразнює складність проблеми, строкатість матеріалу, але підтверджує той факт, що тяжіння до національних традицій розглядається як плідна тенденція, прояв наступності культурного розвитку й механізм національного та художнього самовизначення в зламні часи.

Учені вдаються до спроб класифікувати за певними ознаками драматургічні потоки часів пізнього «застою», «перебудови» й зламних 1990-х – 2000-х. Єдиної позиції в цьому питанні поки що немає. Доволі часто

спрацьовує критерій культурних поколінь. Творчість письменників-новаторів, які яскраво проявили себе наприкінці 1960-х – у 1970-ті роки, часто умовно називають «старою хвилею» (до неї відносять, зокрема, М. Стельмаха, М. Зарудного, О. Коломійця, В. Врублевську, Ю. Щербака [51]), а нове покоління, яке запропонувало в 1970 – 1980-ті роки своєрідну тематику й змінило поезику драми, позначають як «нову хвилю» (у коло митців включають В. Босовича, Я. Стельмаха, Б. Стельмаха, П. Висоцького, Я. Верещака, М. Віргінську, Л. Хоролець, А. Дяченко [20, 7]).

Існує й інша думка, яку обґрунтовують ті дослідники, що вважають художні відкриття письменників ще недостатніми для визнання існування окремих літературних течій чи культурних поколінь. Так, С. Хороб називає всю драматургію 1980 – 1990-х років «молодою» незалежно від вікового цензу, враховується лише час творчого сплеску, виходу творів на сцену. Як «молода драматургія» кваліфікуються твори старшої генерації (Я. Стельмаха, Л. Хоролець, Я. Верещака, А. Крима, В. Бойка, А. Вербеця, В. Кисельова) і наступної (драми В. Босовича, М. Віргінської, В. Чепуріна, Д. Кешелі, Я. Яроша, Н. Шейко-Медведєвої, В. Діброви, Л. Чупіс, В. Тимченка, А. Дяченка). Коментуючи цю думку, зазначимо, що об'єднувальним началом дослідник вважає не належність до певного покоління, а синтез інноваційних рис. Серед них: загальна функція «переформатування» літератури для сцени, створення нової естетики. Крім цього, враховується вплив драматургів, які заявили про себе в 1970-ті, на наступників, виділяються навіть знакові поворотні твори («Провінціалки» Я. Стельмаха, «Двоє на дистанції», «Чорна зірка» Я. Верещака). Але ця теза – наявність впливу попередників, наступність творчих пошуків у межах «молодої драматургії» – у роботі С. Хороба не розвивається. Її можна сприймати як формулювання завдання для подальших студій, що й планується зробити у пропонованій дисертаційній праці в процесі порівняння типів конфлікту і моделей молодого героя «нової» і «новітньої» хвилі, зокрема, при вивченні того, як саме засвоюється й модифікується

художній досвід Я. Стельмаха й В. Фольварочного новою генерацією драматургів.

Окремим напрямом дослідження став аналіз своєрідності, загальнокультурних функцій «нової» та «новітньої» драми, визначення типологічних рис цих феноменів. Функція «нової хвилі» вбачається вченим у принциповому переформатуванні літератури, особливо у деконструкції ідейних та естетичних настанов соцреалізму. У багатьох працях підкреслюється «перехідний» характер явища, яке стало «перемикачем» між різними художніми системами й відбило особливості перехідного мислення. На думку Л. Бондар, на соціально-культурному рівні «нова хвиля» втілила перехід від соцреалістичної традиції до сучасної постмодерної драми. У контексті суспільно-історичних процесів їй належала роль деміфологізації суспільства засобами мистецтва. Поява драматургії «нової хвилі» не була випадковою: «скоріше можна говорити про свідому етико-естетичну ревізію <...> під впливом кризових культурно-історичних процесів в країні» [18, 15].

Дослідники вивчають особливості перехідного художнього мислення, яке реалізувалося в «новій хвилі» та набуло художньої рефлексії у творах драматургів для молоді. На думку О. Бондаревої, драматургія цієї течії запропонувала власний знаковий код художньої інтерпретації перехідного стану суспільства та мистецтва, вона ж реалізувала домінуючу стратегію – поєднання деміфологізації та реміфологізації. «Нова хвиля» концептує дійсність за допомогою міфологеми хаосу, націлена на руйнування ідеологічних міфів. Тут літературна течія випередила наукову аналітичну думку доби, драматургія більш послідовно розхитувала «знекровлені канони (що можна проілюструвати однією із блискучих метафор із фарсу «Посвята» А. Вербця, 1978, герой якого починає прямо на сцені демонструвати «завтрашній день», матеріалізований перетворювальною машиною), причому деконструкції підпадали не лише літературні норми, а й базові категорії стереотипів масової свідомості <...> на тлі передчуття міленарних потрясінь деміфологізований світ постав як незборимий хаос. Попередні «сакральні»

поняття і цінності стрімко втратили суспільну та індивідуальну вартість, і в пострадянській драматургії першого призову (по суті, у «новохвилівців») співпали настанови на потужну ідейно-проблемну деміфологізацію, десакралізацію заангажованої театральної імітат-ритуалістики та деконструкцію прелімінарного родо-видового і жанрово-стильового дискурсів» [20, 36].

Дослідження «нової хвилі» в аспекті перехідного художнього мислення дозволило пояснити системні зв'язки багатьох протиріч, контрастних рис, зовнішньо далеких векторів пошуку. Зокрема, зрозумілою стає природа стильової еkleктичності, химерних поєднань у творах рис бароко, реалізму, модернізму, постмодернізму, натуралізму, травестованого соцреалізму.

За моделлю динаміки перехідних процесів рухається й модальність «нової хвилі». Спочатку вона переважно трагічна, що відповідає руйнівній фазі кризи, а в подальшому стає більш оптимістичною, відбиваючи пошук виходу з глухих кутів. Учені, помічаючи неоднорідність й посилену динаміку «нової хвилі», роблять перші спроби періодизувати явище, виокремити конкретні етапи руху й обґрунтувати критерії поділу. Одну з перших вдалих спроб постановки проблеми здійснює Л. Бондар, виокремлюючи три етапи еволюції літературної течії. Перший етап – це «поява п'єс з вираженою побутовою тематикою і домінуванням «антигероїв» в образній системі – етап деміфологізації суспільства; 2) повернення до стилістики модернізму початку ХХ ст. й засвоєння надбань світової драматургії – період креативної самоідентифікації; 3) продукування «нової драми», яка поєднала риси модерну та стала передвісником постмодернізму» [18, 6]. Підтримуючи першу спробу створити періодизацію «нової хвилі» не за принципом поділу на десятиліття, а виходячи з естетичних параметрів, підкреслимо один дискусійний момент. Він має методологічний характер. Періодизація повинна будуватися на основі зіставлення всіх можливих етапів за низкою критеріїв, зокрема, зміни концепції героя, типів конфліктів, модальності творів, стильових пріоритетів тощо. Але таке прояснення етапності та логіки руху «нової хвилі», а особливо взаємодії з

пошуками нового покоління становить актуальне завдання подальших наукових студій.

Перспективним напрямком може бути й увиразнення національної специфіки української «нової хвилі» та її послідовників. Деякі кроки у вирішенні такого завдання вже здійснено. Зокрема, акцентується такий момент. Якщо в російській літературі «нова драма» 1970 – 1990-х років актуалізувала, перш за все, зображення «жаху повсякденності», інтерпретацію побуту як екзистенціального випробування, змалювання «дна» життя й використовувала традиції «фізіологічного нарису» ХІХ ст., принципи натуралізму (один з розділів навчального посібника М. Громової має заголовок «Тема «дна» в сучасній драматургії» [37]), а потім вводила сентиментальну ноту, то український драмопис у межах цієї течії пішов іншим шляхом. Інтегруючи спостереження дослідників (С. Хороба, О. Бондаревої, Н. Корнієнко, Н. Мірошніченко, М. Шаповал, Т. Свербілової, В. Жежери, М. Кудрявцева, В. Рудя та ін.) можемо виокремити низку специфічних рис саме української «нової хвилі», які увиразнюють національну специфіку, національні механізми оновлення естетичних систем у динаміці мистецтва слова.

По-перше, це переосмислення вітчизняної історії (на противагу домінуванню «страшної повсякденності» сучасності в російській версії течії). У межах «нової хвилі» створюється широке коло історичних драм, причому їх пишуть практично всі драматурги і незалежно від поділу на покоління. Це твори В. Босовича («Данило Галицький», «Наодинці з долею», «Опір», «Залізні солдати»), Я. Верещака («Брате мій», «Восени, коли зацвіла яблуня», «Сантана», «Імпровізація», «Батько», «Бандера»), А. Крима («Єретик»), Ю. Рибчинського («Якщо не ти...») Я. Стельмаха («Запитай колись у трав»), Лариси Хоролець («В океані безвісті») та ін. У межах цієї тенденції увиразнюється стратегія «історико-фольклорної інтерпретації сюжетів нашої історії» [174, 182]. Її вчені вважають надзвичайно важливою, але поки що достатньо не дослідженою. Підкреслюємо також жанротворчу інтенцію такої

настанови, у результаті чого в драматургії оновлюється жанр народної філософської притчі та широко культивується літературний фольклоризм.

Другою принциповою рисою, яка формує національні відмінності української «нової хвилі», дослідники вважають створення філософсько-поетичних драм. Ця інтенція пронизує різні жанри, суттєво їх трансформуючи. В історичній драмі вона посилює тяжіння до широких узагальнень, митці не просто відтворюють окремі знакові події, а намагаються схопити й інтерпретувати дух епохи, вписати історичні факти у загальнокультурний контекст, розгорнути філософський дискурс проблем добра і зла, людської долі, фатуму, самовизначення (прикладом слугують твори В. Босовича, Я. Верещака, Д. Кешелі, Я. Яроша). Ці ж інтенції посилюють динаміку драми ідей, драматичних поем, вершинами яких, на думку М. Кудрявцева, у 1970-ті стали «Дума про вчителя» і «Соловейко-Сольвейг» І. Драча, а в 1980-ті – «Дума про братів неазовських» та «Сніг у Флоренції» Ліни Костенко.

Як тенденцію, по-третє, можна оцінювати й використання карнавалізації. Цю рису української «нової хвилі» відзначає чимало дослідників, але науковці дають різні потрактування самого факту й змісту, функцій актуалізації карнавальної стихії. С. Хороб бачить у цьому загальне посилення художньої умовності, зокрема формальне, жанрове ускладнення творів. «Тяжіння до карнавалізації драматичної дії, до притчі, міфу, фантазмагорії сюжетних подій за своєю суттю мається на увазі наявність усупільненої та узагальненої проблеми» [174, 184]. Н. Корнієнко ж розглядає карнавалізацію як механізм очуднення, що сприяє переосмисленню соціального, психологічного й мистецького досвіду на зламних етапах. Стратегія вдало використовувалася деякими російськими драматургами (прикладом слугує «Історія з метранпажем» О. Вампілова) саме з метою естетичного переформатування літератури для сцени. «Цей балаган, ця контрастність потрібні драматургу – з їхньою допомогою він міняє ранги, статуси, еталони в поняттях «людина», «особистість», «людина соціальна» [81, 22]. Але особливого розвитку карнавалізація набула в українській драматургії і реалізувала в ній специфічні



значення та функції. Вона стала стратегією здолання жаху переломного часу, того самого відчуття хаосу або ж апокаліптичних настроїв, які в кодї «нової хвилі» увиразнилися в символіці «руїни», «смітника історії», «звалища». «Власне, інтерпретація життя як Апокаліпсису є сучасною ремінісценцією з Біблії, культурною цитатою; матеріалізація ж її у формі смітника, звалища є амбівалентним «низом» високотрагічного символу, іронічним жестом карнавалу. Ці редукції засвідчують прямі міметичні зв'язки й рух до самозахисту. Специфіка «українського» апокаліпсису в тому, що він відверто «не остаточний», не трагедійний, він надто легко обертається – парадокс – на «веселий Апокаліпсис». Саме так слід назвати «жанр» вистав Жолдака і деяких інших авангардистів на теренах театру й не тільки тут (акції гурту Бу-Ба-Бу, пародійний політичний рух «Промені Чучхе», фестиваль «Вивих» С. Проскурні)» [81, 32]. Цей карнавальний імпульс, що проявився в «новій хвилі», продемонстрував свою перспективність в українському постмодернізмі, і цей факт засвідчили дослідники, зокрема, Н. Корнієнко і Т. Гундорова. При цьому своєрідність явища увиразнювалася порівнянням із російською «версією» стилю, яка схильна до протилежного – конденсації трагічного, апокаліптичного. «Візії сучасного постмодернізму в його «українському» варіанті засвідчують, сказати б, менший градус есхатологічності, більший струмінь розкутої іронії, здоров'я, гри, що перетікає з художнього простору в соціальний – аніж у культурі російській, як про це свідчить сучасна критична думка. Це – традиційна фарба процесів стиле- і жанротворення» [81, 33].

Т. Гундорова у фундаментальній праці, присвяченій українському постмодернізму, підкреслює карнавальний, ігровий пафос національної версії стилю та акцентує оновлювальні інтенції цього явища. Письменники карнавалізують, обіграють, очуднюють базові культурні орієнтири, включаючи й знакові постаті української літератури, але стратегія ігрового перевертання центру й периферії, травестування не має на меті знецінити такі орієнтири, а сприяє їх традиціоналізації, укріпленню позицій та пошуку національної ідентичності. На цю ж особливість і пов'язані з нею ігровий модус,

оптимістичний пафос звертає увагу М. Шаповал, причому дослідниця теж увиразнює компаративний аспект та наступність у розвитку відкриттів «нової хвилі», наслідування молодими драматургами типологічних рис течії. Алалізуючи твори Б. Жолдака, О. Гончарова, Я. Верещака, О. Миколайчука-Низовця, О. Погребінської, Н. Неждани, Л. Паріс, В. Сердюка, С. Щученка, К. Демчук, дослідниця виокремлює «поетичну, оптимістично-сонячну настроєву домінанту, що вигідно маркує українську драматургію на тлі найближчого оточення, скажімо, тієї ж російської андеграундної п'єси з її переважним хронікально-документальним стилем» [182, 9].

Розширення меж карнавалізації пов'язується з низкою факторів, створюючи гротескні поєднання чинників і проявів розквіту цієї стратегії. Зокрема, вона співвідноситься із традиційним українським кордоцентризмом та відбиває почуття творчої свободи й незаангажованості молодих драматургів, їх тяжіння до експериментування.

Тенденцією художнього пошуку «нової» та «новітньої» хвиль дослідники вважають посилення особистісного начала, відродження у зв'язку з цим психологічної та ліричної драми, що стало протиставленням традиційній соцреалістичній «депсихологізації» мистецтва.

На думку вчених, названа тенденція демонструє постійне зростання протягом 1960 – 1980-х років, вона ж формує якісну відмінність драми періоду оновлення естетичних парадигм. Так, Н. Корнієнко вбачає сигнали ідейного та естетичного розвороту літератури від соцреалізму до «нової хвилі» передусім у факті появи нового героя, «неканонічних образів» творів О. Вампілова, О. Арбузова, М. Рощина. П'єси цих митців формували контекст і ґрунт для майбутніх пошуків російських та українських «новохвилівців». Знаковими для цього естетичного зламу стають образи «безпорадних диваків» з незакріпленим статусом, персонажів, у характеристиках яких притлумлено соціальні складові. «Зумисна відмова драматургів від уточнення соціального статусу свого героя, заховування його в анонімні шати <...> виявляли підвищену частотність. З проаналізованих автором 400 вистав колишнього Радянського Союзу майже

третина відтворювала саме цю тенденцію посилення мотивації незакріпленості за жорстким статусом. <...> Театр наголошував: головна цінність – людина поза будь-якими суспільними канонами, самоцінна.

Театр 70-х – передодня 80-х, розсуваючи горизонти поняття особистість, наполегливо моделює героя передусім через категорії вільної творчості, автономності, волевияву за законами незаангажованості» [81, 21 – 22].

У творах українських авторів ця тенденція має свої особливості, які полягають у посиленні психологізму, переключенні дискурсів із соціального на філософський, увиразненні ліризму. Ці риси фіксують дослідники, підкреслюючи постійне посилення названих настанов, еволюцію драми в цьому напрямку, починаючи з 60-х років до «нової драми» 1970 – 1980-х і, зрештою, постмодерних творів. «Життєдайний психологізм і ліризм, поставши спочатку як виняткове явище в окремих п'єсах В. Минка, О. Левади, М. Стельмаха, В. Врублевської, стає основою, підґрунтям творчості талановитих драматургів О. Коломійця, М. Зарудного, Ю. Щербака, у 1970-ті – 80-ті – Я. Стельмаха. Драматургія названих письменників, багатопроблемна і різножанрова, збагачує новий театр. Її заслуга полягала у представленні глядачеві насамперед **яскравого людського характеру** – основи основ драматичного твору. Зіткнення таких характерів породжує справжній, не вигаданий драматичний конфлікт в цілому» [172, 4]. (Виділено автором – М. М.).

На рівні перехідного мислення, притаманного добі, така тенденція відбиває намагання письменників не тільки повернутися від ідеологічної схеми персонажа до живої людини, а й переглянути старі філософські та соціальні концепції героїв, створити нові образні моделі. Ця інтенція митців спричиняє певне переформатування естетики «нової» та «новітньої» хвилі, а саме – вихід на перший план творів не системотворчих у драмі категорій дії та конфлікту, а характеру.

Такий принциповий естетичний зсув став об'єктом наукової рецепції, він отримав декілька пояснень. Акцентування в драмі героя та аналітична інтерпретація цього явища, з огляду на тему дисертації, мають особливу вагу

для вирішення поставлених у роботі наукових проблем і одночасно пояснюють можливість винесення концепції героя та типології образів у центр студій сучасної драматургії.

Перше пояснення феномену в науковій рецепції акцентує увагу драматургів на зображенні сучасності, причому на критичній її інтерпретації, позбавленій позитивної, утопічної міфологізації. С. Хороб окреслює широке коло таких п'єс, створених письменниками різних поколінь: Я. Верещаком («Банка згущеного молока», «Королівський особняк», «Двоє на дистанції», «Чорна зірка»), В. Босовичем («Процес – 99»), Я. Стельмахом («Привіт, Синичко», «Шкільна драма», «Провінціалки»), Марії Віргінської («Робін-Боббін», «Герої мертвого часу»), В. Чепуріним («Сурмачі і сажотруси», «Сексуальна революція у Фіолетовій бухті»), В. Тимченка («Шабашка, або сто тисяч і ні копійки менше»), В. Кисельова («Тема для дискусії»). Зауважимо, що це коло можна суттєво розширити, долучивши твори не тільки «нової», а й «новітньої» хвилі, яка продовжує названу традицію. Загальний висновок дослідника вкладається у формулу – важкі й негероїчні часи породжують відповідного посереднього героя, деформація спричинює іншу деформацію, можливо, надмірно, гротескно акцентовану митцями. Але за сірими, непривабливими характерами, зображенням повсякденності в підтексті постають глобальні проблеми, причому із виходом на традиційно актуальну й болючу для українського драмопису тему національної ідентичності. А зображення аморальних та інфантильних молодих героїв видає тривогу авторів за долю національних культурних цінностей. Підкреслюється, що «письменники ставлять проблему духовного спустошення молодих, у якій за їхніми суперечками проглядають наші сьогоденні негаразди, а в «Чорній зірці» взагалі порушується питання збереження наших національних святинь – української мови, української історії – перед навалою бездуховності, безпам'ятства» [174, 183]. Така інтерпретація проблеми представлена, на наш погляд, у багатьох п'єсах молодих авторів, написаних у 2000-ні.

У межах іншої інтерпретації поява нових моделей зумовлена не тільки інтерпретацією сучасності, а й естетичними причинами – відштовхуваннями від клішованих схем і особливо притаманного соцреалізму героїчного характеру. Йому на зміну в «новій хвилі» приходять образ людини звичайної, зануреної у повсякденність. Така модель, на думку багатьох дослідників (Н. Іванової, Л. Зоріна, Л. Бондар, М. Громової) стає відкриттям «нової хвилі» та її визитівкою протягом 1970 – 1980-х років.

Показовими можна вважати й перші спроби укласти типологію характерів героїв «нової» та «новітньої» хвилі. Важливо, що й на цьому рівні увиразнюються збіги й суттєві розбіжності інтерпретацій у російській і українській літературах, чітко проступає своєрідність національної версії літературної течії. Так, дослідниця сучасної російської драми С. Гончарова-Грабовська виокремлює такі моделі: «людина посттоталітарна», герой «соціально-екзистенціальний», «герой соціально-онтологічний», «герой бездіяльний», «маргінал», «карнавальна людина», «жертва», «герой документальний», «маленька людина», «пересічна людина», «асоціальна людина», «персонаж-симулякр» [32, 21 – 34]. У цій типології, яку можна розглядати лише як перший кресленик аналітичного розподілу та узагальнення, по-перше, відсутні єдині критерії відбору – стильові, естетичні, тематичні (наприклад, «персонаж-симулякр» та «карнавальна людина» належать до іншого напрямку – постмодернізму), по-друге, деякі моделі та визначення дублюють одна одну чи як мінімум співвідносяться й уточнюють, що спонукає до пошуку іншого рівня узагальнення («маргінал», «асоціальна людина», «маленька людина») і, зрештою, певні інтерпретації можна вважати дискусійними, що пояснюється відсутністю детального аналізу.

Українська дослідниця Л. Бондар пропонує власну типологію героїв «нової хвилі». В основі всіх моделей, на думку вчених, лежить намагання зруйнувати «клішований образ «героїчного героя». Результатом цього процесу стає поява наступних моделей: «героя-маргінала», «героя-девіанта», «героя-нігіліста», «для яких характерними стали пасивність, рефлексійне сприйняття

життя» [18, 4]. У подальшому з'являється й нова контрастна модель – модель «героя-ділка».

Але, на відміну від російської «версії» течії, в українській посилена увага до історичного контексту (це підкреслюють С. Хороб, Г. Дорош) і увиразнена тенденція до міфологізації (О. Бондарева, Р. Тхорук), що суттєво розширює поле моделювання, а постмодерні карнавальність (Н. Корнієнко, Т. Гундорова), гра та необарокова контрастність розсувають межі інтерпретації.

Дослідники звертають увагу на появу у творах молодого героя, але типологія образів (на відміну від наведених вище моделей сучасників) ще не укладена. Більше увага звертається на адресованість творів до молоді, підвищенні виховної функції п'єс, акцентуванні морально-етичної проблематики й питань формування «національної самосвідомості молодого покоління» [174, 179]. Російська дослідниця М. Громова, аналізуючи широке коло п'єс про підлітків та юнацтво, підкреслює їхню подвійну адресацію (дорослим і молоді одночасно) й наводить слова драматурга Ю. Щекочихіна, який дає власне бачення такого явища. Зауважимо лише, що орієнтованість на різні покоління та світобачення суттєво поглиблює філософські екзистенціальні концепції творів, психологічний аналіз, соціальну ангажованість та посилює художню умовність, формальну ускладненість творів, зокрема актуалізує підтекст.

Ю. Щекочихін, автор п'єс «Пастка № 46, зріст другий», «Між небом та землею жайворонки в'ється», які продовжують традиції «нової хвилі», зауважує щодо подвійної адресації: «Ми виростаємо, і нам здається, що все, що трапилося в юності – дрібничка, дурниця, нісенітниця, що все кануло в Лету, – наче й не було. Ось чому ця п'єса для дорослих. Життя складається таким, яке воно формується сьогодні: у п'ятнадцять, шістнадцять, сімнадцять років, коли все життя ще попереду. Ось чому ця п'єса – для підлітків» [191, 8].

Можна відзначити появу лише перших спроб окреслити можливі типові моделі молодого героя. Так, С. Гончарова-Грабовська визначає як домінуючу модель – «героя, що шукає» [35, 8], й підкреслює проблемність такого образу,

аксіологічну розмитість його світу, нігілістичну налаштованість. Показовим прикладом, на думку дослідниці, може бути самохарактеристика молодій героїні з п'єси М. Арбатової: «Ми інше покоління. Нас ніщо не страхає, нам нічого не болить, ми не хочемо ні за що відповідати, адже ніхто не відповідає за нас». М. Громова виокремлює (але без детального аналізу й встановлення зв'язків і відмінностей) такі актуальні моделі молодого героя: «складний підліток» (у тому сенсі, який використовується вчителями для характеристики неслухняного учня), «складна молода людина», «інфантильний», «демонстративна особистість», «морально спустошений», «діти «дна» [37, 117 – 149].

Спроб укладання типології молодого героя у вітчизняному літературознавстві на матеріалі української драматургічної літератури ще не було. Але очевидною вже зараз стає необхідність враховувати при вирішенні цього завдання входження в літературу нової генерації митців, які принесли з собою своєрідне світосприйняття й багато в чому ідентифікують себе із зображуваними молодими героями. Тобто, окрім інших впливових чинників, що зумовлюють своєрідність образних моделей (стильового, жанрового, особливостей перехідного мислення), додається ще один – увиразнення картин світу різних генерацій. Дослідниця-новатор і яскравий драматург Н. Мірошниченко говорить про співіснування в сучасній літературі чотирьох культурних поколінь. Особлива увага приділяється світосприйняттю «генерації Х» (роки народження приблизно 1963 – 1982), яке плідно працює на ниві драматургії саме зараз, репрезентує «новітню хвилю» і, зауважимо, зацікавлене в увиразненні власного художнього почерку. Безсумнівно, своєрідне світобачення втілюється в нових версіях молодого героя. Це покоління «було вимушене адаптуватися до цих криз і тотальних змін – у соціумі (новий устрій), у родинних стосунках (нові батьки). Покоління Х виросло із «дітей з ключем на шії», тому вони рано стали самостійними, цінують незалежність і власний досвід – самі все пробують і роблять власні висновки. Звідси особливість менталітету Х – у цьому хиткому мінливому ворожому світі вони цінують

насамперед індивідуальність, свободу вибору, можливість власної реалізації <...> Якщо «бумери» нехтували родинними зв'язками, то генерація X у дитинстві нерідко потерпала від цієї деструкції і тому цінує сім'ю як «власну» автономну територію, порятунок від соціальних катаклізмів» [103, 78]. Порівняння моделей героїв творів «нової» й «новітньої» хвилі, що належать перу митців різних генерацій, є одним із завдань нашої дисертації.

У 2000-х роках з'являються перші фундаментальні монографічні дослідження, які вже пропонують суттєві узагальнення й навіть власні моделі динаміки й своєрідності драмопису ХХ ст., демонструють єдність мистецького процесу, у який сучасна драматургія вписується органічною специфічною частиною. Це праці О. Бондаревої, М. Шаповал, О. Когут.

Спільним є те, що науковці розглядають сучасну драматургію із найбільш широкого ракурсу – особливостей модельованої картини світу, її вписаності в загальнокультурний світовий контекст при увиразненні національної своєрідності. Репрезентантами картини світу стають міф, жанр як світотворча категорія (за М. Бахтіним), архетипна основа літератури, діалог та інтертекстуальність, що маркують уявлення про пам'ять, динаміку, самовизначення культури.

Так, О. Бондарева в монографії «Міф і драма у новітньому літературному контексті» поєднує аспекти жанровий та міфопоетичний, і цей синтез розкриває свою органічну природу. Міф розглядається в якості жанротворчого чинника, оскільки він «для драматургії, як відомо, був структурною матрицею, а не тематичним регістром, як для інших літературних родів (драма народжувалася з міфологічної обрядовості), отже подальші міркування охоплюють саме зону інтенсивного перетину різних міфологічних складових та кристалізації наслідків драматургічної жанрової динаміки» [20, 24]. Низка наукових спостережень у монографії дослідниці має методологічне значення для вивчення сучасної драматургії в цілому і в аспекті моделей героя зокрема. Це і своєрідність «міфічного статусу особистості в «театрі історії», і «міф» та «анти міф» людини-«совка» й, особливо, міфологізація творчості та розмаїття



моделей митця, модерні та постмодерні стратегії їх створення. Дослідниця виокремлює домінантні наскрізні міфи, створені новітньою драматургією, а вони, природно, істотно впливають на концепції героя, що має бути враховано в нашому дослідженні. «Українська драматургія останніх десятиліть ХХ – початку ХХІ ст. радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козацтва, модерністські міфи про людину-творця; також є всі підстави говорити про поступове оформлення нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, невписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство)» [21, 34].

О. Когут у монографії «Архетипні сюжетні образи в сучасній українській драматургії (1997 – 2007)» багато в чому продовжує цей напрям досліджень і покликається на доробок О. Бондаревої. Виокремлення актуалізованих сучасністю традиційних сюжетів і образів поєднується в роботі з іншим аспектом – розглядом функціонування певних типів художнього мислення, притаманних саме добі естетичного зламу. До таких дослідниця слушно відносить необароко, «імітацію романтизму» й «модельований реалізм», який увібрав художні здобутки модернізму початку ХХ ст., а постмодернізм у кінці ХХ ст. їх своєрідно модифікував та переформатував. Висновки О. Когут стосуються й моделювання образів головних героїв сучасної драматургії на базі певних архетипів. Фактично формується архетипний код образної системи сучасної драми. У ній наскрізними стають такі архетипні сюжети й образи: «пошуку істини / шляху до Бога, вічного повернення, втраченого раю / землі / Батьківщини. Орфічний міф, міф героя, Пігмаліона, людини творця / руйнівника, ініціаційні моделі, мотиви закладання / продавання душі, поєдинку, антитези свого/ чужого, структуротворчі архетипи космогонії» [72, 386].

М. Шаповал у монографії «Інтертекст у світлі рампи» особливу увагу звертає на інкорпорованість драматургії ХХ ст. (особливо двох меж, зламів цього періоду) в загальнокультурний контекст. Окремим завданням стає окреслення суб'єктної організації п'єс і розгляд такої специфіки в контексті

постійного міжтекстового діалогу. Особливо цікавими й перспективними можна визнати виокремлення стилізації та пародіювання в якості «найпомітніших системно-текстових стратегій інтертекстуальності» в сучасній драмі [186, 297], що демонструє зв'язок із традиціями класичної української драматургії, представляє естетичні орієнтації постмодернізму і суттєво впливає на характеротворення.

Фундаментальні праці, вивчені в аспекті своєрідності реалізації концепції героя, окреслюють широкий спектр художніх пошуків у цій царині і задають алгоритм майбутніх студій, деталізації і створення типології моделей молодого героя з урахуванням стратегії міфотворення, діалогу з традиціями, стильових (необарокових, реалістичних, модерністських, постмодерністських) особливостей сучасних творів.

### **Висновки до розділу I**

1. У 1990–2000-ні роки активно вивчалися всі періоди розвитку українського драмопису з позицій увиразнення послідовності динаміки проблематики і стилю, національної своєрідності, виявлення спільних для всіх епох естетичних механізмів оновлення вітчизняного мистецтва слова. Такі підходи є перспективними для дослідження надскладного художнього здобутку зламної епохи кін. ХХ – поч. ХХІ ст.
2. Особливістю багатьох праць, присвячених витокам української літератури для сцени та її класичного періоду, стає увиразнення зв'язків з європейською традицією, виявлення рис перехідного художнього мислення, відтворених у мистецтві наступних зламних періодів; вивчення стильових (особливо бароко) та жанрових форм (вертеп, містерія), що періодично актуалізуються в національному драмописі. Простежується логіка в механізмі взаємодії жанрів, вивчаються повторювані форми й механізми руху.
3. Звертаючись до вивчення драматургічної класики ХІХ ст., учені виокремлюють її домінуючу інтенцію – пошук національної ідентичності,

художнє оформлення уявлень про ментальність народу, створення моделі національної самоідентифікації глядача (читача). Ці настанови перспективні для вивчення нових культурних зламів межі ХХ – ХХІ ст. Увага дослідників фіксується на підвищеній динаміці драмопису ХІХ ст., векторах якісних стрибків. Результати аналізу цих феноменів можуть бути корисними в процесі вивчення стрімкої жанрової, стильової динаміки літератури межі ХХ – ХХІ ст.

4. Важливим напрямом дослідження драматургії ХІХ ст. стало виокремлення жанрових матриць, найбільш притаманних національній літературі, вивчення їх постійної актуалізації та видозмін. При розгляді наступних періодів, процесу сучасного жанротворення науковці відштовхуються від цих формальних моделей.
5. Продуктивним напрямом вивчення драмопису різних періодів стало дослідження форм та стратегій діалогу національного на інолітературного начал. Зокрема, учені акцентують увагу не тільки на впливі європейської «нової драми», а й на вибіркового ставленні українських митців до низки принципів, творчому доповненні арсеналу, переосмисленні коду «нової драми» в національному ключі з метою оновлення вітчизняної літератури для сцени. Відмінністю українського модернізму дослідники вважають наявність світоглядного надзавдання – формування нових параметрів самоусвідомлення нації. Ця особливість поєднує між собою різні періоди розвитку українського драмопису, увиразнює послідовність динаміки й соціальної, загальнокультурної функцій мистецтва.
6. Дослідження драматургії ХХ ст. проводяться в декількох перспективних напрямках. Перший – це з'ясування закономірностей та ритмів мистецького руху з увиразненням злетів та падінь. Другий – віднайдення механізмів оновлення літератури. Серед них: пошук нових тем, увиразнення епіко-міфологічних інтенцій, посилення національних мотивів, міфологізація вітчизняної історії, підвищення інтелектуальності, філософської заглибленості художніх концепцій; зростання критичного

пафосу; відродження постійно актуалізованих українською літературою барокових та романтичних настанов; поєднання реалістичного та фантастичного начал; ускладнення форми й зростання питомої ваги художньої умовності.

7. Системне вивчення «нової» та «новітньої» хвиль у 1990 – 2000-ні роки лише розпочинається. Починає висвітлюватися низка дискусійних проблем щодо хронологічних меж явищ, їх типологічних рис, критеріїв виокремлення, взаємозв'язків, наступності, цілісності течій та художньої якості творів. Дослідники виокремлюють комплекс інноваційних рис та визначають домінантні функції феноменів – переформатування літератури для сцени, деконструкція настанов соцреалізму, створення нової естетики. Дослідники звертаються до вирішення проблеми національної специфіки «нової хвилі», зокрема, на тематичному рівні домінує не зображення жаху повсякденності, а переосмислення національної історії, звернення до фольклорних джерел, традицій, до форми народної філософської притчі; спостерігається тенденція до оновлення філософсько-поетичної драми. Широко застосовується стратегія карнавалізації як механізму очуднення, здолаття жаху кризи, хаосу; причому вона реалізується у творах різних стилів і підкріплюється постмодерним художнім мисленням, формує оптимістичний модус творів і увиразнює зв'язок із традиціями класичної української драматургії. Суттєвою рисою української версії «нової» і «новітньої» хвиль стає посилення особистісного начала й, відповідно, бурхливий розвиток психологічної та ліричної драми.
8. На нашу думку, увага драматургів «нової» та «новітньої» хвиль зосереджується на створенні нової концепції людини, формуванні образу героя-сучасника, і саме це стає домінантним відкриттям течій. У науковій рецепції здійснено перші спроби створити типологію героїв «нової хвилі», вони лишаються дискусійними і загальна концепція явища ще не сформована.

9. 2000-ні роки відзначилися появою перших узагальнюючих монографічних досліджень, які запропонували концепції сучасної драматургії як органічної частини українського драмопису. Виокремлюється спільний ракурс дослідження. Ним стає художня картина світу й стратегії її моделювання: міфологізація / деміфологізація, опертя на традиційні структури й вироблення знакового коду з урахуванням загальнокультурних і національних основ; діалог культур і авторефлексія мистецтва слова.
10. Перспективними науковими завданнями залишаються: уточнення параметрів і критеріїв типології героїв «нової» і «новітньої» хвилі, відстеження взаємозв'язків і відмінностей цих течій, створення типології характерів молодих героїв у творах різних генерацій драматургів із урахуванням особливостей художнього мислення письменницьких поколінь.

## **Розділ II. Характерокреаційні пропозиції драматургії «нової хвилі» 1970 – 1990-х років**

### **2.1. Проблема молодого героя і художня парадигма драматургії «нової хвилі»**

Основою явища «нової хвилі» 1980 – 1990-х років стало відштовхування від канонів соцреалізму, заперечення принципів, на які вже вплинула рутинна, пошук нових естетичних та ідейних орієнтирів.

Оновлення мистецтва слова зумовилося із приходом нового, молодого покоління митців. У 1970 – 1980-ті роки в драматургії заявила про себе плеяда письменників-новаторів. Серед них Я. Верещак, В. Босович, В. Бойко, О. Коломієць, М. Зарудний, Я. Стельмах, Л. Хоралець, Ю. Щербак. Схожі тенденції спостерігаються й у творчості старшого покоління, яке багато в чому підготувало ґрунт для перетворення літератури.

З пошуками письменників «нової хвилі» пов'язуються радикальні зміни в драматургії. Зокрема, поява принципово нових інтерпретацій дійсності і сучасника, відхід від ідеологічних утопій, зображення реальності в доволі жорсткому реєстрі, який виявляє правду життя, що протиставлена ідеологічному обману.

Дослідниця М. Громова як головну рису «нової хвилі» в драматургії виокремила альтернативний до офіційного мистецтва характер, що ґрунтується переважно на ідеологічних, а не на естетичних принципах ( хоча з останнім можна дискутувати, оскільки нова ідея завжди потребує адекватної форми). «Нова драма» характеризується як потік літератури, яка у застійні роки почала розробляти найбільш складний життєвий матеріал – моральну проблематику. Як підкреслює М. Громова, ця проблематика була в радянські часи спрощена, а в період «застою» сприймалася критикою поблажливо як щось маргінальне, дрібне за темою і викладом. Як приклад наводяться критичні кампанії, які викликали нині визнані шедеври старшого покоління – «Старша сестра» та «П'ять вечорів» А. Володіна, «Варшавська мелодія» Л. Зоріна, «В день весілля»

В. Розова, а розробка такої теми молодим поколінням, «новою хвилею», була сприйнята офіціозом ще більш негативно [37, 77].

У драмі «нової хвилі» фіксується зміна тематики – від традиційних для часів радянської влади і «застою» історико-революційних, «виробничих», «сільських» драм. Нове покоління переходить до зображення міської сучасності й актуалізації моральних проблем. Змінюється й емоційна модальність творів: митці відходять від обов'язкового оптимізму. Крім того, суттєві зрушення відбуваються в інтерпретації характерів. Ідеологічна абстрактність, етикетність образів соцреалістичної продукції витісняється акцентованим психологічним аналізом, зображенням суперечностей, моделюванням складних характерів.

Н. Корнієнко висуває основним критерієм оцінки креативності новацій «нової хвилі», підкреслюючи особливий тип соціальної «зірковості», націленість митців на зображення больових точок та кризових явищ [79, 132].

Зміна концепції героя в «новій хвилі» проходить у таких напрямках: від схеми до поглиблення психологічного аналізу, від героїчного характеру – до звичайної людини, яку щоденні труднощі життя (або ж «жах повсякденності», за визначенням А. Зоріна) ставлять перед вирішенням низки моральних проблем.

Цей аспект – поглиблення психологічного аналізу – підкреслено в роботах українських науковців. Зокрема, Г. Дорош у своїх статтях та дисертації «Українська психологічна драма 70 – 80-х р. ХХ століття» [51] справедливо стверджує, що психологізм став важелем оновлення драматургії в цілому й особливо в її авангарді – творах «нової хвилі». Психологізм і ліризація виступили засобами гуманізації, допомогли «відкинути ідеологічні догми соцреалізму», розкрити «духовний світ сучасника» й актуалізували духовні традиції народу [51, 20]. Ця особливість, на думку дослідниці, зумовила не тільки новаторський характер «нової драми» часів «застою», а й визначила їх внесок у загальний розвиток мистецтва кінця ХХ ст. «Письменники, які творили в епоху панування радянської ідеології, водночас розхитували її «зсередини». Безпосередньо чи спорадично, усвідомлено чи напівсвідомо

заглиблюючись у суть речей, зокрема в глибинні концепти категорій людського й людяного, обстоюючи моральні й етичні цінності, вони розкривали й духовну стійкість, і суспільні марення, і деформацію характеру людини подеколи набагато точніше, ніж соціологи й публіцисти. Для сучасної аналітичної думки актуальними лишаються і проблеми такого суспільно вагомому роду літератури, як драматургія, адже в 70 – 80-ті р. 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» [51, 1].

Дослідниця Л. Бондар підкреслює, що драматургія «нової хвилі» вивела літературу із соцреалістичної деперсоналізації і повернула мистецтву слова екзистенціальний вимір. Звернувшись до переломних для драматургії 1970 – 1980-х рр., Л. Бондар підкреслює: «Саме «молода» драматургія, спостерігаючи загрозливе розтління духовних орієнтирів сучасника, відійшовши від маніфестів та закликів «догнати й перегнати», почала апелювати до морально-етичних проблем, прагнучи оживити людські душі» [17, 16]. При цьому, високо поцінуючи творчість драматургів «нової хвилі», найбільш репрезентативною постаттю дослідниця називає Я. Стельмаха, а його п'єсу «Драма в учительській» характеризує не тільки як показовий, а і як поворотний текст, у якому крізь призму самосвідомості підлітка (як представника «найбільш чуттєвої та вразливої групи суспільства» [17, 21]) висвітлюються гострі соціальні та екзистенціальні проблеми.

Так само високо поцінуючи твір Я. Стельмаха, О. Саква зауважує, що психологічно достовірний характер героя має високий потенціал узагальнення, що драматург намагається висвітити глобальні світоглядні зрушення в душах багатьох людей. Підкреслюється, що «в «Шкільній драмі» ми стаємо свідками самопізнання колективу. <...> наскрізна тема творчості Я. Стельмаха, точніше її предмет – самосвідомість, що пробуджується. Людини, групи, людей, суспільства...» [132, 8].



Драматургія, таким чином, завдяки пошукам «нової хвилі» повертає собі статус психологічного та екзистенціального «зонду», що визначає, вимірює, аналізує реальний стан суспільства.

Очевидним є й те, що в самій літературі за іманентними законами її розвитку в 1970 – 1980-ті рр. визрівали принципово нові тенденції, які призвели до радикальних естетичних та ідеологічних змін. Особливу роль у цих процесах відіграє «нова хвиля» в прозі й драматургії та перша хвиля постмодернізму. Зміни ці різнобічні, але серед них можна виділити наступні: вагомі зсуви на рівні концепції людини; формування образу героя; звернення до психології особистості всупереч абстрактним схемам. Концептуальна новизна поєднується з естетичним експериментом, вивільненням від застарілих принципів побудови твору. Про таку естетичну свободу, зокрема, свідчить жанрове розмаїття, яке прийшло на зміну усталеним у соцреалізмі формам. У межах нової хвилі розвиваються ліричні драми й комедії, драми-думи, інтелектуальна драма, але все-таки домінують соціально-психологічні п'єси, побудовані на матеріалі сучасності. Характерним для «нової хвилі» стало поєднання трагічного й комічного начал, а також настанов різних стилів, зокрема «жорсткого» реалізму й постмодерної іронії, скерованої на розхитування застарілих ідеологічних та естетичних засад.

Особливо важливим є й те, що твори «нової хвилі» не тільки зруйнували канони соцреалізму, а й оформили перспективний художній досвід, який розгорнувся, звісно, із видозмінами, у драматургії 2000-х. Ця особливість наступності розвитку літератури для сцени осмислена дослідниками лише частково. Посутні особливості творів нового покоління стали продовженням відкриттів «нової хвилі», адже «їх п'єси мали яскраво виражений «підсумковий», узагальнювальний характер: в них сильніше відчутний умовно-символічний і ігровий початок, інтертекстуальність, увага до раніше табуйованих галузей зображення життя, використання ненормативної лексики, нового художнього дискурсу, в якому величезне навантаження несе слово» [32, 4 – 5].

Вивчення ж такої наступності, зв'язків і відштовхувань двох новаторських «хвиль» української драматургії лише розпочинається. Однак слід зазначити, що ця проблема вже ставилася, але в конкретних аспектах, наприклад, у фундаментальній праці О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», [20]. У монографії, зокрема, висвітлюється процес деконструкції соціальних міфів, формування «антиміфу людини-«совка» у драматургічному транскрибуванні: від апологетно-міметичних до символіко-ігрових форм» [20, 3].

Цей процес деконструкції вважають провідним у «новій хвилі». Зокрема А. Зорін, характеризуючи новаторські тексти 1970 – 1980-х років, акцентує увагу на тому, що всі вони у своїй основі мають протиставлення ідеологічної «брехні» і страшної правди буття [56, 12]. Погоджуючись із цим зауваженням, додамо ще декілька уточнень.

По-перше, ефективність такого контрасту швидко втрачається через підвищену соціальну та ідеологічну динаміку. Актуальними залишаються тільки ті твори, що містять у підтексті глибоку філософську проблематику, втілену шляхом протиставлення ідеологічної брехні та правди життя. Зауважимо, що до таких творчих успіхів належить «Шкільна драма» Я.Стельмаха. У ній уже в 2000-ті р. дослідники добачили не лише критику хибних і заідеологізованих прийомів виховання, а й екзистенційні виміри. Зокрема, виокремлюються такі: ідея абсурдності світу, «мотив розчарування в ідеалах», «з'ясування причин невлаштованості буття», мотив «для чого?» [17, 22 – 23], пробудження колективної свідомості [132, 8]. Тут підкреслимо, що філософська налаштованість твору забезпечила йому довге літературне життя, незалежне від соціальних змін, зробила п'єсу зразком для подальшого творчого пошуку наступного покоління драматургів.

Другий аспект стосується безпосереднього вибору героя. Загальний вектор «нової хвилі» – це руйнація утопічного міфу про щасливу та ідейно сформовану радянську людину, будівника комунізму. Контрасним до цієї

схеми, як доведено в багатьох працях ([57], [117]), стає «невдаха» і «совок». Звертання ж до образу дитини, яке відбулося в низці текстів «нової хвилі», пов'язано, з одного боку, із такою тенденцією дегероїзації та соціальної критики, а, з іншого, – дозволяє вивести твори на інший рівень філософських міркувань, соціальних узагальнень та прогнозів. Зв'язок із названою тенденцією «нової хвилі» полягає у деструкції ідеологічних міфів, зокрема, міфів «краще – дітям», «спасибі за наше щасливе дитинство», «молодим всюди у нас дорога», легендарних образів дітей-героїв. На зміну трафаретним образам приходять модель дитини – «жертви» соціальних експериментів. Але – і в цьому полягає відхід від тенденції – сам образ дитини має символічний підтекст, пов'язаний із глибинними змістами пам'яті культури, зокрема, асоціюється в християнстві з чистотою, втілює ідею майбутнього, у літературі виступає критерієм виміру моральної повноцінності й правоти особистості, соціуму («Ніч на Івана Купала» М. Гоголя, символ сироти в Т. Шевченка, П.Грабовського, «сльозинка дитини» в «Братах Карамазових» Ф.Достоевського, тощо). Саме тому звернення до такого образу суттєво підсилювало драматизм творів, увиразнювало больові точки суспільства, провокувало найширші узагальнення щодо відриву від морального, екзистенціального ядра культури й прогнозувало сповнене суперечностей майбутнє. Через таку специфіку образу твори про дітей в часи «застою» та ранньої «перебудови» зазнавали найбільш різких нападок офіційної критики. Так, драматично склалася доля повістей В. Тендрякова «Ніч після випуску» та «Шістдесят свічок», наклад яких був розсипаний. Була заборонена в 1980-му р. драма Л. Разумовської «Дорога Олено Сергіївно!», ( п'єсу замовило Міністерство культури Росії, але потім твір був визнаний чиновниками шкідливим і небезпечним). Між п'єсою Л.Разумовської та «шкільною драмою» Я. Стельмаха можна провести показові паралелі в площині не тільки соціальної критики, а й у вирішенні екзистенційних проблем, у зображенні пробудження свідомості особистості та колективу, у зіткненні світоглядних принципів різних прошарків суспільства, поколінь, спадкоємців та руйнівників традиційних цінностей.

Усе зазначене свідчить про те, що сам факт звернення до образу молодого героя, зняття з нього схеми ідеологічного міфу, поглиблення екзистенціального виміру образу, творення нових моделей характеру стає засобом легалізації нового світобачення та вектором художнього креативного пошуку «нової хвилі».

Такий перспективний ідейний та естетичний пошук, психологічні знахідки притаманні п'єсі Я. Стельмаха, яка отримала від автора дві показові назви – «Шкільна драма» і «Драма в учительській».

## **2.2. Конфлікт ціннісних орієнтирів й динаміка особистісного і колективного самовизначення у п'єсі Я. Стельмаха «Драма в учительській»**

«Драму в учительській» Я. Стельмаха справедливо вважають одним із провідних, знакових творів «нової хвилі». П'єса була написана в 1978 р., тож митця можна назвати першовідкривачем нової, незаангажованої інтерпретації шкільної теми. Драма перероблялася до першої публікації в 1986 р. (збірник творів Я. Стельмаха «Запитай колись у трав...»), і саме після її виходу почався вплив п'єси на художні пошуки інших митців. Драма, як зазначає один з персонажів твору школярка Алла, мала на меті «розбурхати» свідомість глядача. Вона стала символічним ляпасом (подібно до вчинку головного героя, порушника спокою) ідеологічній системі, актом колективного самопізнання та самоочищення.

Знаменно, що п'єса про шкільні події розрахована і на юного, і на дорослого глядача, оскільки спрямована на здолаття ідеологічних, соціальних деформацій, на пробудження суспільства в цілому, на перспективний розвиток, який традиційно втілює молодий герой.

Цей твір відображає соціальні настрої та світоглядні інтенції кінця 1970 – 1980-х років (при тому, що філософська проблематика «шкільної драми» робить її вагомою й перспективною незалежно від часу).

Акцент на необхідності змін можна вважати основним у п'єсі. Він максимально відображає загальну атмосферу доби. У «шкільній драмі» потреба змін набирає тематичної глибини: критикується розрив між, з одного боку, викладачем, який є втіленням образу застарілої системи, і, з іншого, – учнями та молодим педагогом, налаштованими на зміни, новизну. У цьому аспекті показовим є діалог, у якому обговорюється тематика шкільних диспутів, «досвідчена» вчителька не бачить учнів, не розуміє їх і нав'язує свої нецікаві, застарілі, але ідеологічно вивірені теми.

« С л а в а. <...> Ви хоч би коли-небудь поцікавились, про що ми хочемо поговорити.

І н н а Й о с и п і в н а. <...> Що за музика! Може, ще про неї диспут проводити.

С л а в а. А чому б і ні?

Н а т а л і я А н а т о л і ї в н а. А чому б і ні!» [150, 25].

Коментуючи символічний зміст епізоду, можна констатувати: автор звертає увагу на повний розрив між ідеологічною системою, яка прагне маніпулювати школярами, хоча не знає й не поважає їх самості, та новим перспективним поколінням (учні, молода вчителька), яке хоче змін, почувається розкутим, замислюється над сутністю буття й бунтує проти нав'язуваних ролей.

Сам Я. Стельмах означив мету свого твору, новаторського й бунтівного в контексті 1970 – 1980-х, так: «Мені хотілося показати, як небезпечно позбавляти людей ініціативи, відчувати їх приймати самостійні рішення, привчати слухняно виконувати «накази згори». Особливо це калічить душі дітей, породжує байдужість, пристосуванство, невпевненість у собі. Як часто, на жаль, цілком добропорядні хлопчики, відмінники й активісти, виявляються цинічними кар'єристами, котрі у школі завчено повторюють прописані істини, заробляючи хороший атестат і характеристики, а на «волі» здатні вчинити підлість, збрехати й зрадити заради своєї вигоди. У моїй п'єсі відбувається зіткнення між таким зразково-показним учнем, улюбленцем класної

керівнички, із хлопцем чесним й безкомпромісним, готовим будь-якою ціною відстоювати справедливість» [151, 148].

Уже в цій характеристиці задуму означено характер конфлікту та типи героїв-антагоністів.

Конфлікт п'єси співвідносний з деякими класичними різновидами конфлікту, поданими в дослідницьких класифікаціях. Зокрема, зіткнення героїв «Драми в учительській» та їх інтересів співвідноситься із трьома, як мінімум, видами конфліктів з типології Патріса Паві. Серед декількох найбільш узагальнених різновидів дослідник виділяє такі: «суперництво двох персонажів з економічних, любовних, моральних, політичних і інших мотивів», «світоглядний конфлікт двох непримиренних моралей <...> «духовна або метафізична боротьба людини з началом, що перевершує його: принципом або бажанням (Бог, абсурд, ідеал, боротьба з самим собою та ін.)» [124, 199].

У «Драмі в учительській» суттєвою складовою, яка забезпечує модифікацію означених типів протистояння, стає соціальна й культурна ситуація кінця 1970-х, для якої характерне зіткнення старого й нового, це час на зламі пізнього «застою» із його впливами тоталітаризму й визріваючої «перебудови». Не випадково в першій же ремарці, що описує інтер'єр учительської, знаковою деталлю стає бюст Леніна. Художній аналіз переламного часу формує координати, у яких класичні типи конфлікту видозмінюються й отримують більш конкретні для певного періоду ознаки. Зауважимо, що новаторським є не тільки критичний погляд на систему «застою», а й художні засоби, завдяки яким здійснюється інтерпретація доби.

З одного боку, система зображується страшною і небезпечною, адже в п'єсі акцентовано образ і мотив «жертви» (зламане життя школяра Славки, наклеп на Литвина, з якого роблять ідеологічного ворога), показано механізми маніпулювання, прийоми демагогії, сама дія будується як традиційний розгляд персональної справи на зборах. Зрештою, навіть у фіналі, після викриття, тоталітарний педагог Інна Йосипівна не здається і намагається взяти ініціативу у свої руки.

З іншого – система вже зображується ідіотичною, і змодельований автором сміх знищує страх перед нею. Комічний ефект формується прийомом «квіпрокво» – непорозуміння, яке виникає внаслідок того, що одного героя приймають за іншого. Тут моделюються алюзії з «Ревізором» М. Гоголя, комедією Г. Квітки-Основ'яненка «Приезжий из столицы». Несподіваного й нахабного відвідувача вчительської, який до того ж по-партійному вітається називанням прізвища («Гулеватий») і потисканням рук, нічого не говорить про ціль візиту, учителі й директор приймають за перевіряючого з якихось високих інстанцій. Тим більше, що Гулеватий використовує ту ж саму бюрократичну й демагогічну, псевдодемократичну стилістику, яка притаманна офіційному спілкуванню, тобто є тотальною; потрапляючи на чужі збори, він почувається як риба у воді. Зауважимо, що персонаж не намагається від початку когось обдурити або видати себе за іншого, так виходить само собою, як і в «Ревізорі»: незнайомиць стає втіленням страхів інших героїв, його наділяють певною роллю. Тим більше, що й поводитьсь незнайомиць зухвало, з партійною фамільярністю й удаваною скромністю втручається в хід наради:

«Г у л е в а т и й. *(усім присутнім.)* Гулеватий! У вас що, засідання, нарада; Ну нічого, я зачекаю *(Підходить до стільця коло шафи, сідає, спершиє долонями на коліна.)*

І н н а Й о с и п і в н а. А ви, власне...

Г у л е в а т и й. *(трохи підвівся.)* Гу-ле-ва-тий!

С а в е л і й Г р и г о р о в и ч. Вибачте... У нас...

Г у л е в а т и й. Розумію. У вас своя робота, в нас – своя... Продовжуйте, прошу. Я, сподіваюсь, не заважатиму? А що на порядку денному?

І н н а Й о с и п і в н а *(кидає багатозначний погляд на Савелія Григоровича).* Ми от... Педагогічний колектив школи проводить позачергову ... педраду, чи що, у справі комсомольця Литвина» [150, 6].

Зауважимо, що поява уявного ревізора підсилює демагогічний стиль Інни Йосипівни, моделює розстановку соціальних ролей і стандартних ситуацій, але такі настанови не захоплюють інших персонажів. Тобто роль ревізора стає

пробним каменем для висвітлення ціннісних настанов учасників конфлікту. Не менш важливою є реакція на викриття Гулеватого. Брутальними й непедагогічними репліками він розкривається, й оточуючі розуміють, що помилилися. Візитер виявляється не страшним ревізором, а несумлінним батьком, який уперше в житті навідався до школи, ще й переплутав її номер і прийшов не туди. Ця зміна ролей видається особливо важливою Інні Йосипівні і суттєво принижує статус Гулеватого, зводить його до «просто батька», який «посмів» (характерна лексема) зазіхнути на таку сакральну висоту, як педрада. Зміна ставлення також діагностує соціальні та ціннісні деформації, породжені «застоєм». Адже в нормальній, традиційній системі координат вічна роль матері, батька (або ж «родителя», як поважно називає себе Гулеватий) вища за ідеологічну й соціальну функцію ревізора. Але система координатів застою є перевернутою, про що й свідчить реакція тоталітарного педагога. Епізоди з Гулеватим, на наш погляд, висвітлюють тип конфлікту – він є аксіологічним. Водночас цей образ, підживлюючи дискурс комічного, очуднює ідеологічну систему. У цілому ж новаторським є поєднання властивого для «нової хвилі» жаху повсякденності і комічного ефекту, який принижує та нівелює страшне, робить його недолугим. Недарма й після викриття Гулеватий не зникає, а приєднується до групи школярів за межами учительської та бере активну участь в обговоренні та оцінці ситуації, суттєво очуднюючи хід «слідства». Важливим є й те, що йому, спостерігачеві, належить позитивна оцінка і шкільного, і учительського колективів як здорових; саме тому він починає перейматися проблемами виховання, бажає перевести сина до цієї школи. Можемо стверджувати, що Гулеватий таки відіграв роль «ревізора», але в іншій якості – пробудженого батька та зацікавленого члена суспільства, – власне, у цій ролі можуть почувати себе і автор, і глядач.

Базовим типом конфлікту вважаємо протистояння ідеологічної системи (яка нормує світогляд, поведінку героїв, визначає соціальні роди, підказує механізми маніпулювання й досягнення мети, управління, покарання, мову демагогії) та вічних аксіологічних орієнтирів – людяності, честі, свободи,



внутрішньої самостійності особистості й спільноти. Саме за цими аксіологічними критеріями персонажі й поділяються на дві групи антагоністів, а ідеологічний вимір конкретизує подібний тип зіткнення.

В одній групі персоносфери опиняються ті, що вписалися в демагогічну систему, перейняли її ролі й роблять кар'єру (зауважимо, що в п'єсі немає палких революціонерів або ж тих, хто свято вірить в ідеали комунізму, змальовуються вже персонажі «застою», для яких ідейна позиція – лише маска, що приховує внутрішню аморальність, неспроможність). Серед таких – класний керівник Інна Йосипівна, її «дітище» – комсорг Засека, його двійник – відмінник Сергій, позасценічний образ піонервожатої, яка в усьому підтримує старшу колегу.

У протилежному таборі опиняються ті герої, які орієнтуються на вічні цінності й зберігають самостійність або ж набувають її в процесі боротьби. Це типовий «складний підліток» Литвин, учні Юра, Алла, Ніна, зрештою більшість дев'ятого «Б», яка нарешті прокинулася й почала бунтувати, молода вчителька Наталя Анатоліївна.

Виокремлюється й група героїв, які коливаються, змінюють позиції або ж ухиляються від участі в конфлікті. Це вчительки Ніна Семенівна, Зоя Іванівна та частина класу, яка традиційно тікає з усіх зборів і тому не прийшла підтримати бунтаря Литвина в його справедливій боротьбі. Такі коливання або ж уникання загострень оцінюються як перспективно негативні.

Конфлікт розвивається як зовнішній і внутрішній водночас. Різні його прояви дублюються з нарощуванням нових змістів, віддзеркалюються, що суттєво посилює концепцію твору, дидактичний ефект і засвідчує високу художню майстерність Я. Стельмаха.

Кульмінація зовнішнього конфлікту переміщується в зав'язку твору, яку глядач не бачить, а сприймає в переказах: учень Валерій Литвин дає ляпаса на комсомольських зборах претенденту на роль комсорга й улюбленцеві класної керівниці Ігорю Засеці. Дослідження причин учинку і стає рушієм дії п'єси. Таке «слідство» або навіть «судове засідання» стосовно інциденту дублюється:

воно, по-перше, проводиться в учительській педагогами, а по-друге, за її дверима, на сходах, – учнями. Крім того, молоді люди телефонують один одному, щоб з'ясувати істинні причини події, уперше добровільно збираються, а у фіналі мають намір провести чесні комсомольські збори, щоб остаточно самовизначитися. Це вже «слідство» не в справі двох учнів, а самоаналіз особистостей і колективу, юнацької культурної спільноти. «Суд» над Литвином теж видозмінюється, змінюється на протилежне – на викриття недавніх «прокурорів» Інни Йосипівни та Засеки. Зрештою, як свідчить фінал, у якому всі йдуть на справжні (а не симулятивні) збори, планується «суд» над низкою вад у житті школи, над несправжніми цінностями, які деформували світ молодих людей. Такий «суд» є результатом розвитку зовнішнього і внутрішнього конфлікту цінностей.

На різних етапах спостерігаємо постійну взаємодію зовнішнього і внутрішнього конфліктів. Зовнішнє зіткнення є результатом внутрішнього протиборства, що породжує в душах учнів нові запитання до себе, а відповіді на ці запитання провокують наступні дії учасників конфлікту. Це висвітлюється навіть символічно – у перетинанні кордону між учительською та коридорними сходами, світом учнів і педагогів, внутрішньої межі, що розділяє цінності. Кожне наступне порушення цієї умовної демаркаційної лінії драматизує дію й розкриває радикальні зміни в особистісній та колективній свідомості учнів. Першим в учительську «ввалюється» через необережність школяр, який підслуховував, і цей учинок кваліфікується як уповні дитячий. Але всі інші «перетинання кордону» й долучення до зовнішнього зіткнення стають результатом внутрішньої динаміки. Так, відмінник Сергій запрошений в учительську Інною Йосипівною з метою підтримати її демагогічні судження. Він переступає поріг, щоб зрадити Литвина, товаришів заради оцінок, медалі тощо. Тож він повторює модель поведінки пристосуванця Засеки, робить свій внутрішній вибір. А от Слава, навпаки, заходить сам, з власної ініціативи, щоб ризикнути собою, але розкрити очі викладачам, «відхилити завісу». Тобто Слава повторює вчинок і модель поведінки Литвина. Символічним, на наш

погляд, є й те, що вчителі в фінальній сцені вже самі перетинають «кордон», ідуть з учительської в класну кімнату дев'ятого «Б», на демократичну територію учнів, щоб нарешті по-новому усвідомити й переоцінити стосунки та аксіологічні орієнтири. Таким чином, п'єса базується на переплетінні й взаємному підживленні зовнішнього й внутрішнього конфліктів.

На наш погляд, у процесі розвитку зовнішнього й внутрішнього конфліктів увиразнюється ряд опозицій. Як бачимо, тут актуалізована класична опозиція «свій» / «чужий», притаманна будь-якій картині світу, семіотичній системі культури. На цю особливість як на універсалію звертав увагу Ю. Лотман: «Всяка культура розпочинається з поділу світу на внутрішній («свій») простір і зовнішній («їх»). Як цей бінарний поділ інтерпретується - залежить від типології культури. Проте саме такий поділ належить універсаліям» [92, 175]. Зауважимо, що протистояння концептів «свій» / «чужий» постійно підкреслюється у творі, воно отримує специфічну інтерпретацію. У традиційну універсальну опозицію вносяться два чинники, які породжують специфіку твору. Вони виконують роль критеріїв оцінки людини і водночас являють собою базові для певних кіл і осіб цінності. До них належить відповідність або відштовхування від стандарту, запропонованого системою «застою». Тут на перший план виходить ідеологічна вторинна цінність, у її межах ідеал – це слухняний гвинтик механізму, у нашому випадку – учень-відмінник, який слухає і виконує вказівки згори, завдяки чому й отримує заохочення. Саме цей критерій підкреслюють учні, характеризуючи конфлікт між Литвиним, з одного боку, а з другого – Засекою та Інною Йосипівною, утіленням владної авторитарності.

«Л и т в и н. Ви краще свого Засеку на п'ятнадцять діб. Більше користі буде.

І н н а Й о с и п і в н а. Що значить «свого»? (*Каже усім, мов би шукаючи підтримки*). Активіст. Відмінник. Був головою піонерського загону» [150, 4].

Наявність такого поверхового критерію розділення на «своїх» та «чужих» та невідворотність конфлікту сторін визнають учні дев'ятого «Б» під час свого «слідства». Йдеться знову ж таки про вибір Інни Йосипівни:

«А л л а. А за що вона Валеру не злюбила?

С е р г і й. Вона просто злюбила Засеку.

С л а в а. Ближнього свого» [150, 13].

У цьому контексті євангельські слова про любов до ближнього як Божий заповіт набувають іронічного забарвлення, набирають протилежного значення: акцентується не рівність у вірі й любові, а, навпаки, розділення й алієнація. Крім того, виникає асоціація з притаманним радянській системі пошуком внутрішніх ворогів. Дійсно, у координатах світу Інни Йосипівни «чужий» демонізується, набуває іміджу ворога й описується із застосуванням політичного або кримінального коду, що явно, на думку автора, несумісне із самим призначенням школи, уявленнями про норми виховання. Перші слова Інни Йосипівни на сцені – це характеристика Литвина («убоїще»), подальші балансують між кримінальними визначеннями («де ти навчився цього бандитизму?» [150, 4], «обурливий та просто бандитський вчинок» [150, 5]) та політичною демагогією («звідки йдуть корені цього <...> литвинізму» [150, 3], «як же ти дійшов до такого життя, га? Як докотився? <...> як же ти думаєш жити? Що з тебе вийде?» [150, 3]).

Показово, що така демонізація «важкого підлітка» стає заразливою, інші вчителі з легкістю підхоплюють такий посил, порівнюючи неслухняних учнів із вуличними бандитами, «приміряючи» на дітей не скоєні ними злочини (згадуються ножі правопорушників, розповсюдження пияцтва тощо). Комічним апофеозом такої невідповідності правді життя та перебільшення стає патетична фраза Зої Іванівни: «Якби я була Генеральним прокурором Радянського Союзу...» [150, 10]. Тобто, такими педагогами, як Інна Йосипівна та Зоя Іванівна рухає не бажання зрозуміти учня, виявити й зрозуміти витoki проблеми, а власні комплекси, страх перед молоддю і життям, яке помітно

ускладнюється й стає незрозумілим, спокуса влади – словом, усе те, що не має жодного стосунку до справжнього виховання.

У Інни Йосипівни є своя класифікація, типологія учнів, яку не приймають непокірні підлітки та прогресивні вчителі. Ця типологія вкладається в схему, тісно пов'язану з ідеологічними кліше тоталітарної системи. Учителька виділяє три типи «своїх». До них належить модель зразкового учня, який відповідає всім вимогам наставниці і є підтвердженням дієвості її системи виховання. При цьому усі його досягнення й показники знаходяться назовні (відмінник, активіст тощо), а справжня сутність такої людини прихована. У ролі такої «Галатеї» виступає Засека. Цікаво, що стосунки вчительки та її креатури нерівнозначні: вона його «злюбила» «як ближнього свого», а він її зневажає і лише «підспівує», використовує, як і всіх оточуючих. У цих стосунках криється і зріє зрада, яка натякає на приреченість подібної виховної системи.

Як «чужий» сприймається асистемний елемент, традиційний тип «складного учня», тобто тип підлітка, який є випробуванням для вихователя. Він сприймається як ворог, бо псує штучну ідеальну картину класу й заважає педагогічному самоутвердженню Інни Йосипівни.

Відстань між антагоністами займає інфантильне болото, яке вчителька легко принижує, маніпулює ним, розділяє і володарює. Це середовище відповідає їй тим самим: учні втікають із зборів, стрибаючи у вікна, уникають дискусій тощо. У цьому плані показовими є епізод, коли керівниця намагалася відігнати учнів від дверей учительської. Дев'ятикласники відмовилися виконати вимогу виховательки, яка одразу вдалася до майстерної маніпуляції: подала їх присутність як підтримку, примусила відмінника Сергія зрадити колектив і підтримати її, а чесного Славу представила педагогам не як бунтівника, а як інфантильного фаната сучасної музики, з яким нема про що говорити.

Автор вустами героїв, перш за все учнів та прогресивних вчителів, пропонує інший критерій оцінки особистості й поділу на «своїх» та «чужих». Цей критерій належить до вічних цінностей (на відміну від вторинних

ідеологічних та поверхових показників), крім того, він розташований на перехресті аксіологічного, етичного й екзистенціального дискурсів. Сенс цього критерію розкривається в мотиві «бути людиною». Антитезами до нього в п'єсі стають ідеологічна схематичність, поверховість соціальних ролей, а у сфері моралі – підлість (мотив «спадлючення»).

У тексті цьому маємо багато прикладів. Так, Інна Йосипівна не бачить у своїх учнях людей, користуючись своєрідними матрицями («відмінник», «активіст», «убоїще»), а словосполучення «бути людиною» використовує демагогічно. Вона в певний спосіб кокетує перед педагогічним колективом, кажучи, що не чекає за свої тяжкі труди подяки від учнів, лише просить їх «бути людьми». Тож зрозуміло, що дітей вона людьми не вважає, убачаючи в них лише матеріал для маніпулювання та самоутвердження. На таке знецінення слова «людина» звертає увагу Литвин, повертаючи концепту філософський зміст і переносячи дискусію в моральну площину. Підліток задає принципово інший вектор дискусії, а автор – інший вимір «шкільної драми».

«І н н а Й о с и п і в н а. Не можна надмірно покладатися на благородство і вдячність деяких учнів. Але й ми не чекаємо від них ніякої подяки, крім однієї: бути людьми.

Л и т в и н. *(весь час стояв утупившись у простір. Кричить.)* Ви хоч знаєте, що таке – бути людиною?!

С а в е л і й Г р и г о р о в и ч. Інна Йосипівна чверть віку працює у школі.

Л и т в и н. І кого вона виховує – отаких? *(показує на Засеку.)* Оце людина?» [150, 7].

Зауважимо, що в цьому фрагменті висвітлюється ще одна семантична опозиція: подробне, симулятивне / справжнє. Один із домінуючих мотивів із сенсом позірності – мотив «двадцять чотири роки в школі». Форма (роки, стаж, кількість часу на посаді) заміняє саму глибинну суть педагогічної праці. Не випадково в п'єсі «досвідченому» педагогу Інні Йосипівні протистоїть молода вчителька, яка бачить і розуміє учнів. У цьому плані показовою є фінальна

сцена, яка нагадує початок, але здійснює це за принципом перевернутого дзеркала. Якщо в першій сцені Інна Йосипівна закликає молоду колегу повчитися в неї стратегії виховання («буде корисно»), то у фіналі ці ж слова звучать з іронією з вуст Наталії Анатоліївни, яка вважає, що результати розслідування мають стати уроком для всіх і, перш за все, для «досвідченого педагога». Зауважимо, що в наведеному нижче діалозі концепт «людина» також є символічним, ключовим, а його розуміння героями висвітлює базовий конфлікт.

І н н а Й о с и п і в н а. <...> Вам хочеться мене образити, принизити <...>

Н а т а л і я А н а т о л і ї в н а. Аж ніяк не хочеться <...> мені хочеться, щоб усі учні дев'ятого класу стали людьми.

І н н а Й о с и п і в н а. Це вже моя турбота.

Н а т а л і я А н а т о л і ї в н а. На жаль» [150, 31].

Названа опозиція прямо стосується конфлікту орієнтирів, який ми вважаємо домінантним. У позірному світі Інни Йосипівни концепт «людина» не тільки використовується демагогічно, а й суттєво принижується, опиняється на аксіологічній шкалі нижче, ніж посади. Тут показовими є слова, якими вона обґрунтовує «справу» Литвина і представляє його як ідейного ворога. Юра, підслуховуючи під дверима учительської, передає однокласникам «промову». Показовою є й реакція учнів, які розуміють мету «педагога»:

«Ю р а. <...> «Вдарити людину це взагалі злочин. А він вдарив комсорга».

С л а в а. Ху! Знає, куди повернути» [150, 13].

Тобто комсорг виходить вищим за людину, соціальна функція домінує над екзистенційною цінністю.

Прозріння учнів починається із запитань: «що таке бути людиною?», «яка людина комсорг?», яка людина кожен з них? що вони знають один про одного? У цих роздумах на одній стороні опиняється все несправжнє, позірне (соціальні ролі, поверхове спілкування тощо). А на іншій – «бути людиною». Наявність

саме такої опозиції акцентують учні у фінальній розмові з директором, висвітлюючи своє нове розуміння ціннісних орієнтирів.

«А л л а. <...> Лише зараз за дверима ми замислились: хто у нас комсорг?

С л а в а. От чому все – кращий учень та кращий учень. А яка він людина, що вона робить – то байдуже. Головне – добре вчиться – усе гаразд. Ніхто тебе більше ні про що не питає, претензій до тебе нема.

<...>

С а в е л і й Г р и г о р о в и ч. Так, з'ясували, що вчитися ні до чого...

С л а в а. Тільки треба бути людиною» [150, 27].

Тож можемо стверджувати: автор пропонує свої критерії оцінки й осмислення концепту «людяності». На наш погляд, виокремлюються два домінуючі критерії, які пов'язані між собою, але репрезентують різні сфери. Перший належить до сфери моральної і являє собою спокусу відходження від людяності. Це – «підлість» («Валера йому за підлість дав» [150, 22], – нарешті розуміють однокласники причину ляпасу). Словом «спадлючити» учні, оглядаючись у минуле, оцінюють ряд учинків «комсорга, активіста, відмінника» Засеки. Так само вони визначають і власну колишню байдужість до несправедливо виключеного зі школи Сєвки. Як підлість розцінюється боязке намагання ще одного відмінника – Сергія не сперечатися з Інною Йосипівною, підхопити її гру, жертвою якої має стати Литвин.

Інший критерій належить до сфери філософської. Це – учинок. Мається на увазі осмислена поведінка, яка стає наслідком доленосного вибору й передбачає відповідальність, що межує з ризиком бути покараним у протистоянні з антагоністичними силами. Такі вчинки стали рушієм зовнішньої дії, вони відображають внутрішню динаміку, рух до прозріння більшості юних героїв, а, отже, – до дорослішання. До подібних учинків у п'єсі належить ляпас, якого Литвин дав підлому Засеці, «бунт на кораблі» учнів (за визначенням Гулеватого). У такому ключі можна характеризувати й рішення педагогічного колективу прислухатися до учнів, розібратися, піти на перші справжні, ініційовані дітьми збори.



Важливі опозиції формують пари пов'язаних мотивів, які взаємно-посилюють свою семантику: «ясно» / «не ясно» та «просто», «схематично» / «складно». Завдяки ним характеризується цілий комплекс проблем, пов'язаних зі стратегіями й цілями виховання, з внутрішнім зростанням молодих людей, стосунками поколінь.

Результатом внутрішньої динаміки стає прозріння учнів та деяких педагогів (зокрема директора Савелія Григоровича). Незважаючи на відкритий фінал п'єси (адже виразник системи Інна Йосипівна не збирається здаватися й намагається взяти ініціативу у свої руки), глядачеві вбачається очевидною психологічна розв'язка твору. Вона подана у внутрішньому перетворенні, що пов'язане з переоцінкою власних позицій, зміні поглядів на оточуючий світ. Внутрішньо-психологічна динаміка образів діючих персонажів детермінує появу у творі мотивів каяття, вини, спокути («А хто винен?» [150, 15], «Запізніле каяття» [150, 15]).

Найвищою точкою внутрішнього конфлікту стає вибір з боку молодого покоління нового орієнтиру – усвідомлення та сприйняття себе як людини, а не функціонера системи. Той факт, що таке перетворення здійснюється не тільки на індивідуальному, а й на колективному рівні, підкреслює соціальне звучання твору.

Оптимістичний пафос внутрішніх і зовнішніх перетворень відображає притаманне для «нової хвилі» кінця 1970-х – 1980-х тяжіння до оновлення, радикальних змін. У результаті автор формує власну типологію героїв. У її межах присутні опозиційні образи, які втілюють позитивні й негативні інтенції, убирають у себе традиційні ознаки й одночасно модифікують їх. Це традиційні «бунтар», «важкий підліток» та «конформіст». Вони отримують додаткові характеристики в моральній системі координат («добропорядний», «підлий»), у соціальній схемі («чужий», «друг»). З'являється в п'єсі й новий тип, надзвичайно актуалізований саме «ною хвилею» 1970 – 1980-х, це – «соціальна жертва», дитина, знедолена бездушною ідеологічною системою. Важливість для автора цієї моделі підтверджується тим, що вона повторюється

та модифікується. Її репрезентують: позасценічний персонаж Сєвка, якого обмовили, зрадили й вигнали зі школи; протагоніст Литвин, що має шанс повторити долю попередника. І тільки власний та колективний екзистенціальний вибір та вчинок не дозволяють педагогам-наставникам вдруге зламати долю ще одного їхнього однокласника. Зауважимо, що модель «соціальної жертви» руйнує ідеологічний радянський міф про щасливе дитинство й міфи про успіхи радянської педагогічної системи. Безсумнівно, новаторськими є й авторські моделі колективного героя: спочатку байдужої інфантильної маси, а у фіналі – активної спільноти, яка змінилась, об'єдналась загальними моральними орієнтирами.

Автор постійно використовує принцип подвоєння та віддзеркалення персоносфери (Литвин – Слава – Алла; Засєка – Сергій), увиразнюючи в героях типові риси, психологічні реакції, тобто претендуючи на широкі художні узагальнення у створенні образу молодого людини 1970 – 1980-х рр.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- У п'єсі Я. Стельмаха зроблено характерний для «нової хвилі» акцент на соціальні та психологічні зміни.
- Драма пропонує принципово нову інтерпретацію «шкільної теми», руйнуючи радянські вторинні міфи і, натомість, витворюючи альтернативні моделі молодих «героїв часу».
- «Драма в учительській» відбиває конфлікт між старим і новим, що свідчить про формування перехідного художнього мислення. У ролі старого постає рутинізована ідеологічна система. Нове репрезентують прозрілі, динамічно зростаючі герої, орієнтовані на моральні цінності та екзистенціальне самоутвердження.
- У п'єсі поєднується притаманне «новій хвилі» зображення «жаху повсякденності» з висміюванням ідеологічної та соціальної системи, очудненням і деконструкцією її рис. При цьому використовується класичний прийом квіпрокво та мотиви й образи «Ревізора» М. Гоголя.

- Основний конфлікт знаходиться в аксіологічному дискурсі й увиразнюється в протистоянні вічних цінностей (людяності, співчуття, екзистенціального вибору та вчинку, неформального ставлення до інших) та конформістського світогляду, комфортних ролей, запроваджених ідеологічною системою.
- У творі переплетені внутрішній і зовнішній конфлікти, використовується постійне подвоєння та віддзеркалення драматичних ситуацій.
- Автор пропонує власну типологію образу молодого героя. У її межах модифікуються традиційні моделі («бунтаря», «важкого підлітка»), актуалізуються типові для «нової хвилі» ролі («соціальна жертва»), пропонуються нові – внутрішньо перетворені, оновлені герої. Остання модель характерна для перехідного – до постмодерного художнього мислення.

### **2.3. Образ часу та своєрідність молодих героїв у «хроніці» В. Фольварочного «Дитячі забави»**

П'єса В. Фольварочного, написана в 1994 р., продовжує художні відкриття «нової хвилі», але у той самий час вносить нові акценти в інтерпретацію сучасності, її основних конфліктів, образів «героїв часу».

Із загальними тенденціями «нової хвилі» твір поєднує декілька особливостей. Серед них – звернення до актуального матеріалу, розкриття донедавна табуйованих тем, змалювання «жаху повсякденності», використання прийомів «жорсткого реалізму», критика ідеологічних схем, зрештою, застосування моделі антигероя, яка руйнує соцреалістичний стереотип позитивного образу.

Програмну приземленість соціально-психологічної драми «нової хвилі» В. Фольварочний порушує. Напрямок модифікацій жанру, на наш погляд, полягає у формуванні культурних та історичних асоціацій, у намаганні відтворити світосприйняття повторюваних переломних, кризових часів.

Саме в такому ключі інтерпретуємо авторський жанровий підзаголовок твору, який, окрім традиційного визначення «драма» містить ще одну характеристику: «Хроніка молодіжного життя на межі тисячоліть». Тобто помежовий стан, момент історичного й культурного зламу стає в авторському задумі головним матеріалом. А обраний орієнтир – хроніка (ураховуючи багатовікові традиції виду жанру) виказує пафос інтерпретації, а саме – намагання вписати кризовий час у загальні закономірності історичних ритмів. Цим, зауважимо, сьогодення суттєво підвищує статус, виходить за межі вузької конкретики до загальнокультурних проблем. Об'єктом художнього зображення стає не повсякденність, а час, межа століть як елемент великого часу, що набирає «епічної дистанції» (за М. М. Бахтіним).

Хроніка походить від *chronos* – час. Як відзначають дослідники, це – «різновид історичного твору, в якому лише порічно, іноді – у вигляді новел, фіксуються певні громадські, політичні, родинні події, пов'язані з періодами діяльності певних осіб, відрізняється від багатоаспектного, різножанрового літопису» [69, 562]. Із арсеналу жанру хроніки, який укорінений у давнині й протягом століть суттєво змінювався, В. Фольварочний бере окремі риси, але такі, що є системоутворюючими. Зокрема, актуалізується не літописність, чи порічна фіксація подій, а те, що визначалося в хроніках епохи романтизму як «дух часу», «індивідуальний образ кожної епохи» [144, 1172].

Своєрідність цього образу помежів'я в системному зв'язку зі специфікою характерів та конфлікту і є об'єктом нашого дослідження.

П'єса В. Фольварочного увібрала низку художніх принципів хроніки. Зокрема, наявні «ритмічний плин зображуваних подій» [69, 563], увиразнені інтенція на достовірність, моралізаторський пафос. При цьому твір яскраво демонструє можливості традиційної форми, ще раз підтверджуючи її художній та філософський потенціал. Про ці якості драматичних хронік говорить видатний дослідник театру Патріс Паві: «Майже нестерпно важка за формою, хроніка бере на себе турботи «новітньої історії», перетворює історичний опис на предмет філософських і драматичних роздумів» [124, 516].

Звертаючись до традицій хроніки, В. Фольварочний вступає в літературний діалог із найбільш авторитетними зразками творів цієї форми, активізує культурну пам'ять читача й глядача. Зокрема, виникають асоціації із класичними драматичними хроніками Шекспіра. Увиразнюється як близькість, так і відштовхування від взірця. Близькість убачається у визнанні етапного, доленосного змісту епохи, у «шекспірівських пристрастях» і трагізмі переломного часу. Модифікація ж пов'язана зі зміною формату центральних постатей. Якщо в хроніках Шекспіра епоху втілювала масштабна постать, то в п'єсі В. Фольварочного спостерігаємо свідоме зниження героя, при тому, що рівень негативного впливу лишається дуже великим. А це може свідчити про загальний моральний, культурний занепад суспільства, хворобу, діагноз якій намагається поставити драматург. Наче створюючи пародію на шекспірівських королів-зłodіїв, королів – володарів доль, В. Фольварочний вимальовує образи дрібних провінційних хазяїв життя, «героїв часу». Це начальник невеликого масштабу Юрій Павлович, його син – «мажор» Борис, теж при посаді – староста класу. Вони стали причиною нещастя, катастроф, які вже здійснилися й очікуються у майбутньому. Певним чином асоціації з шекспірівськими п'єсами посилює й опис місця, у якому відбувається заключна дія. Це багатий котедж із елементами замку в інтер'єрі: зал прикрашено трофеями полювання, рогами, зброєю.

Увиразнення в назві твору інфантильного дискурсу («Дитячі забави») сигналізує глядачеві про орієнтацію на інший тип хроніки – не історичний, а сімейний, зокрема на класичний роман С. Аксакова «Дитячі роки Багрова-онука». Якщо в хроніці посилені елегійні настрої, описане поступове визрівання юної особистості, то в драмі В. Фольварочного сама назва містить сарказм, адже «дитячі забавки» негативного «героя часу» Бориса призводять до дорослих трагічних наслідків: каліцтва та загибелі Ориси, самогубства матері, хвороби Ліди, морального розтління шкільної молоді. Герой не визріває в невинних іграх, а переходить моральну межу. Елегійне, ліричне, світле начало дитячого дискурсу витісняється зловісними нотами, викриттям, сарказмом.

Остання особливість перебуває в тісному зв'язку із ще одним художнім орієнтиром – «Бісами» Ф. Достоевського. Як відомо, класик використав у романі образ хронікера і модифікував численні ознаки хроніки саме з метою поставити діагноз соціальним змінам, тій хворобі, яка проросла в сьогоденні й загрожувала майбутньому.

Окреслимо низку рис, які зближують класичний і сучасний твори та свідчать про наявність літературного діалогу. По-перше, це украй драматичне сприйняття часу як переломного, небезпечного. По-друге, зображення подій саме в провінції, коли модельований хаос охоплює невеликий простір периферії, але сигналізує про тотальну загрозу. По-третє, наявність героїв-ідеологів, зокрема й такого молодого героя, який живе за принципом повної вседозволеності (у «Бісах» це Ставрогін, у драмі – Борис). Зближує твори й система мотивів, серед яких центральне місце займає мотив «бісівства». «Остобісіли всякі правила» [167, 117], – заявляє Борис, підкоряючи своїй волі Орису, залучаючи молодь до небезпечних дій, які й закінчуються кров'ю, що всіх пов'яже, як у «Бісах», але одночасно й розведе. Юрій Павлович мріє про підвищення, планує покинути «цю чортову хату» [167, 154] і вважає «чортівнею» [167, 146] все, що може заважати його кар'єрному зростанню. Особливості інфернального дискурсу проглядають і в інтер'єрі «родового гнізда». Ліда називає кімнату, увішану трофеями, «рогатою кімнатою» [167, 142] і відчуває в ній наближення чиєїсь смерті.

Припущення, що В. Фольварочний веде діалог з Достоевським, підтверджує й звернення драматурга до мотивів і образів інших творів класика. Зокрема, до мотивів «Злочину й кари», «перейденої межі», до образу спаплюженої та приниженої краси (у п'єсі це Ліда). Але при цьому художній досвід класика суттєво модифіковано з метою охарактеризувати сучасність, знайти адекватні художні засоби її зображення, увиразнити своєрідність конкретного періоду, уписати його в найширший культурний контекст.

Безумовно, інтертекстуальне поле п'єси включає інші орієнтири, теж суттєво переосмислені. Показовим, на наш погляд, є звернення до мотивів

«Ревізора» М. Гоголя. Обігрується навіть пряма цитата, що налаштовує глядача сприймати події із урахуванням саме цього художнього коду. Так, вічно стривожена директорка школи лякає підпорядкований їй актив учнів:

«М а р і я Д м и т р і в н а. (*обвела всіх поглядом.*) Зібрала я вас для того, щоб попередити: до нас їде комісія.

Б о р и с. (*іронічно.*) Я запросив вас, панове, для того, щоб повідомити вам найнеприємнішу звістку: до нас їде ревізор. (*Усі сміються.*)». [167, 112].

Використовується та сама, що й у геніальній комедії, тактика запобіжних заходів: щось закрити, навести поверховий камуфляж, нічого не змінюючи по суті, не викорінюючи системних недоліків. Якщо городничий у «Ревізорі» ховає від перевіряючого руїну за новим парканом, а голови хворих в «богоугодном заведенні» закриває ковпаками, то директорка дає розпорядження прибрати тумбочки, випустити «показушну» газету, а знайдені в кімнатах учнів докази їхньої моральної деградації планує прикрити власною недолугою статтею про чисту любов.

Драматург орієнтується на класичний текст, намагаючись відобразити вади всього прогнилого державного устрою на початку «перебудови». Як і в «Ревізорі», піддаються критиці численні державні інститути: офіційна влада, чиновництво (Юрій Павлович), школа (директор), медицина (Ліна Іванівна), міліція (позасценічний персонаж, який «заминає» справи проти Бориса). Подібно до того, як в «Ревізорі» кожна посадова особа на своєму місці робить щось протилежне своєму обов'язку, у «Дитячих забавах» герої лише позірно виконують належне. Голова колгоспу Юрій Павлович насправді з презирством ставиться до сільського господарства, хоча на зборах палко й лицемірно агітує молодь. Лікар Ліна Іванівна нікого не рятує, а, навпаки, губить: не рятує Орисю, робить за гроші аборти, шантажує можливістю діагностувати божевілля тощо. Так само й директор школи не знає своїх учнів, а міліція маніпулює справами.

Наслідуючи гоголівський принцип зображення (крізь призму провінційного містечка розглядаються вади всієї соціальної системи),

В. Фольварочний унікає притаманного «Ревізорів» модусу комічного, поглиблюючи сарказм, автор моделює ситуацію психологічної напруги, що зумовлена загрозливим станом суспільства деформацій. У цьому плані символічного змісту набувають слова директорки в першій сцені: «Брудно у нас, розумієте, дуже брудно» [167, 112]. Драматург утрачає той оптимізм, що був притаманний багатьом творам часів «перебудови».

Специфіка поезики п'єси у тому, що концепція часу і типологія характерів у «Дитячих забавах» тісно пов'язані з основним конфліктом перехідного мислення, притаманним усім кризовим періодам. А. Панченко визначає його як зіткнення «старовини» та «новизни» [123]. Подібне протистояння орієнтирів притаманне й п'єсі Я. Стельмаха «Драма в учительській», однак у цій п'єсі воно вирішується на користь «нового», зокрема герої усвідомлюють руйнівний потенціал старої ідеології перетворюючись з героїв-функціонерів на самодостатніх особистостей. У «Дитячих забавах» конфлікт старого й нового набирає трагічних нот, а перспектива індивідуального та колективного самовизначення піддається більш критичному розгляду. Це пов'язано, перш за все, з інтерпретацією образів молодих героїв, від яких і залежить майбутнє країни, рівень її культури та суспільної свідомості. І в цьому плані драматург робить важливі художні відкриття. В.Фольварочний наче продовжує те, що було закладено в образах-антагоністах «Драми в учительській» Я. Стельмаха, і саме увиразнення, укрупнення цих рис вже з позицій 1990-х формує новаторську художню інтерпретацію.

Охарактеризуємо цю новизну, відштовхуючись від головної категорії драми – дії. Розмірковуючи над семіологічною інтерпретацією дії, Патріс Паві зазначає: «Дія відбувається тоді, коли один з актантів за своєю ініціативою міняє позицію в актантній конфігурації, тим самим порушуючи рівновагу діючих сил драми. Таким чином, дія є перетворюючим динамічним елементом, завдяки якому відбувається логічно обумовлений перехід з однієї ситуації в іншу» [124, 92].



У п'єсі такий дисбаланс, порушення рівноваги виникає в перших сценах. При цьому конкретний, наче незначний учинок висвітлює загальні масштабні й ідеологічні зрушення. Так, директорку школи й табору відпочинку начальство викликає в район. Вона полишає дітей під відповідальність юнацького активу. Реальність такої ситуації, ще неможливої за часів «застою», зумовлюють загальні зрушення в країні – «перебудова», «демократизація», «самоврядування» (усі ці слова звучать у творі). Зауважимо, що герої до цих процесів ставляться доволі іронічно, що нівелює сам зміст нових гасел. Сене позитивних змін зникає або ж перетворюється на протилежне, але в усіх випадках посилюється руйнівний хаос світосприйняття, коли орієнтири, пріоритети, норми відкинуті, а нові ще не укріпилися або вже дискредитовані. У такій ситуації всі декларують внутрішню перебудову, цей мотив звучить у репліках учнів і дещо розгубленої директорки:

«Треба вчитися жити в умовах демократії» [167, 114], – повчає свою матір-директорку її син, який вважає себе більш прогресивним, ніж старе покоління. Показовим є і діалог між чиновниками-батьками стосовно своїх дітей:

«Ю р і й П а в л о в и ч. Як тут наші вихованці? <...>

М а р і я Д м и т р і в н а (з гіркотою.) Вчать жити в умовах демократії» [167, 114].

В. Фольварочний зображує не перемогу нового над старим, а моральний, світоглядний хаос, демагогічне використання нових гасел. У змалюванні такої ситуації автор вдається до іронії. Так, Юрій Павлович уже «перебудувався» і не випиває із нижчими за посадою, більше того, лицемірно повчає. Іронія переходить у гіркий сарказм і набуває тривожних, навіть трагічних нот, коли автор відтворює розгубленість молодого покоління, яке формується в умовах соціального й світоглядного зламу. Експозицією для подальших подій є перша сцена 1 дії. Директорка в очікуванні комісії перевіряє тумбочки школярів. Виявлені речі можуть оцінюватися як артефакти хаосу. «Цигарки, карти, порнографія і дещо геть сороміцьке» свідчить про характерну для перехідного

часу кризи моралі й суперечить не тільки ідеалу молодій людині, а й просто нормі. Однак юнаки не соромляться, а демагогічно посиляються на статтю в «Комсомольці» про СНІД та необхідність запобігти хворобі. Тобто вони «узаконюють» свою сексуальну розпусту вказівкою начебто згори. А той факт, що всяка «гідота» (за словами директорки) переховується не тільки у тумбочках старшокласників, а й у семикласників, школярі знову ж таки пояснюють акселерацією та впливом центральної преси («Б о р и с. Ви що – накажете заборонити семикласникам читати «комсомолку»? [167, 113]). Показово, що директорка не знає, що відповісти учням. У вирі перехідного часу всі втратили стійкі орієнтири.

Підкреслимо, що дія п'єси розгортається на вдало змодельованому тлі загальних глобальних зрушень, соціальної, моральної і світоглядної дезорієнтації кризового часу, що й зумовлює орієнтацію автора на форму хроніки. У таких умовах актив, полишений напризволяще, має змогу продемонструвати своє вміння «жити в умовах демократії», самоврядування, соціальну й моральну зрілість. Тобто ситуація від'їзду директорки стає провокацією, що має висвітлити сутність кожного з молодих героїв та всього колективу. Зауважимо, що схожа ситуація створена і в драмі Я. Стельмаха, де вона вирішується позитивно. У п'єсі В. Фольварочного подається оцінка, яка містить акцентовані суперечності. Мотив «самоврядування» (як і гасло «вчитися жити в умовах демократії») постійно звучить у перших сценах. Ідея жити власним розумом сприймається старшокласниками із захватом, але втілюється інфантильно. Під самоврядуванням розуміється не відповідальність за молодших школярів, а анархічне свято свободи («Б о р и с. Ну що, братчики-кролики, оголосимо день самоврядування? <...> ми діятимемо за окремою програмою» [167, 123]). День самоврядування трактується як святковий час, а він, за традиціями, зокрема карнавалу, дозволяє порушувати всі норми й перевертає шкалу цінностей, акцентуючи тілесний низ. Школярі починають святкування з розпиття пляшки коньяку, яку залишили дорослі. Тобто підхоплюють якусь негативну естафету й доводять її до крайнощів, бажають

гуляти на повну: із втечею з табору, катанням на машині, відвідуванням ресторану тощо.

«Б о р и с. Є пропозиція відзначити наш сьогоднішній день самоврядування! <...> Такий день нечасто трапляється» <...>

Л і д а. Ми оголосили день самоврядування .... *(До Бориса.)* Біжи, викочуй свою «Ладочку» [167, 123].

День самоврядування стає апофеозом безвідповідальності. Так, на думку Ліди, прекрасно мають почувати себе всі – і актив, і покинуті ним напризволяще молодші школярі, позбавлені опіки, тиску дорослих, усіляких правил, – усі повинні радіти свободі. А от серйозна Оріся, навпаки, тривожиться саме тому, що найменш інфантильна, але й вона спокушається надією на своє свято – любов Бориса.

«О р и с я. Недобре ми зробили...

Л і д а. Що саме?

О р и с я. Учнів лишили самих...

Л і д а. Трагедія велика. Може, для них найбільше радості, що вони самі і ніхто їх не муштрує...

О р и с я. У нас в інтернаті у вихідний день, коли вихователів не було, сталася пожежа» [167, 136].

Порушення рівноваги, норми, яке породило неадекватну дію, далі починає розгортатися й виливається в низку інфантильних, але аморальних за суттю вчинків. Вони, зрештою, й призводять до трагедії, яку передчувала Оріся у наведених вище словах. Святкова гулянка активу самоврядованих учнів, катання в нетверезому стані, аморальні залицяння Бориса до Орісі та її спротив призвели до важкого поранення Орісі й автокатастрофи. Власне, боротьба між Борисом і Орісею, руйнування грубою силою романтичних ідеалів і надій дівчини стає однією із знакових точок конфлікту між нормою, ідеалом та їх порушенням, страшною дійсністю. Катастрофічна подія стає моментом відліку внутрішніх перетворень або яскравого проявлення суті героїв, реакція на неї,

бажання виправити страшні наслідки або ж виплутатися висвітлює внутрішній конфлікт, підживлює зовнішній та рухає дію.

Подальшу дію зумовлює особистісний вибір кожного з героїв. У п'єсі увиразнюється екзистенційний підтекст. Ситуація катастрофи стає викликом для кожного з персонажів і спонукає їх до дії. Одні, нехтуючи мораллю, законом, починають жертвувати життям інших заради власних планів (Борис, його батьки), а інші прозрівають і намагаються виправити помилки, відтворити зруйноване, воювати із хаосогенними силами (Олег, Ліда, директорка). Дію підживлюють інтриги, бунт, зіткнення позицій, ідеологій та інтересів.

Результат сценічної дії виходить двозначним. З одного боку, увиразнюються трагічні наслідки хаосу кризового часу: завершують життя самогубством невинна жертва Оріся й винуватиця багатьох негативних подій Ліна Іванівна, непокараними законом залишаються Юрій Павлович та Борис. З іншого – прозріває Марія Дмитрівна, суттєво змінюється й морально дорослішає Олег, наважується на бунт Лідія. Олег і Марія Дмитрівна намагаються гармонізувати зламанний світ, урятувати його любов'ю (усиновлення сироти й тепер вже каліки Орісі, рішення одружитися з Лідією) і покарати винних. Боротьба з безкарністю аморальних «хазяїв життя» може сприйматися як бунт проти загальних правил страху й аморальності корумпованої соціальної системи. Показово, що таку двоїсту позицію відображає і відкритий фінал. У ньому Борис, вражений самогубством матері, уперше відчуває каяття, власну вину, можливо, позбавляється безкарної інфантильності мажора. Він промовляє слова, які мають символічний зміст: «А далі? Що далі? <...> Нема, нікого нема... Катастрофа!» [167, 158].

Така катастрофічна картина світу кризового часу моделюється за допомогою системи символів і мотивів. Серед символів центральним стає вогонь, який засвідчує намагання автора створити доволі символічну картину світу, а не просто відтворити повсякденність (що характерно для багатьох творів «нової хвилі», які актуалізували цю категорію, відкинувши соцреалістичну абстрагованість). Адже саме вогонь є першоелементом

Всесвіту, і в багатьох індоєвропейських мовах має значення «середини, центру» [93, 240]. Символ вогню має багато значень, але в п'єсі послідовно акцентується його руйнівна сила. Припускаємо, що в підтексті використовується міфологема принесення жертв вогню, зокрема, ханаанський культ Молоха, якому приносили в жертву дітей [156, 247]. Із зображенням морального та духовного прозріння деяких героїв п'єси синхронізується ще одне значення вогню в християнстві. Це семантика найвищого випробування добродітності. Крім того, ще одне значення символу має відношення до характеристики кризової епохи: за уявленнями античних гностиків, оновлення Всесвіту проходить через світову пожежу. Ця семантика відбилася в образах-символах іншої переломної епохи – межі ХІХ – ХХ ст., зокрема у віршах О. Блока («світова пожежа»). У п'єсі пожежі боїться директорка табору. Про катастрофічну пожежу в інтернаті, де вихователі полишили дітей напризволяще, згадує Оріся. Тобто герої живуть у передчутті страшних подій. У першій сцені всі дійові особи носяться з вогнегасником, його переставляють із місця на місце директорка Ліна Іванівна та по черзі члени молодіжного активу. Тим самим привертається особлива увага глядача до цієї символічної деталі. Знаменно, що цей прилад не став запобіжником подальшої катастрофи. Натомість в останній сцені спрацювала рушниця, яка має протилежне символічне значення. Вона стала знаряддям самогубства, «катастрофи», за визначенням Бориса. Семантика вогню в п'єсі поєднує трагічний та іронічний модуси. Останній, зокрема, відбивається в назві безпорадної статті директорки до шкільної газети «Не грайтеся з вогнем кохання». Мотив вогню корелює з іншим яскравим мотивом – «хвороби», фізичної (четверо героїв унаслідок «гри з вогнем кохання» заразились на СНІД) і моральної. Точкою перетину мотивів стає знову ж таки спільна семантика катастрофи, трагедії («Хіба не правда, Борисе, що дечії дитячі забави кінчаються трагедіями?») [167, 120]). Ця семантика присутня й у мотивах «діти», «забави» («Не такі вони вже й діти» [167, 131]), «робимо щось не те» [167, 123], «Погано ми робимо» [167, 123], «недобре ми зробили» [167, 126]), у мотиві «нещасного випадку» («А що

особливого трапилося? Нещасний випадок... З ким не буває» [167, 134], «Це ти, і я, і ми – її нещасний випадок» [167, 158], – кидає звинувачення Борис собі і батькові після самогубства матері й у відповідь на намагання того представити трагедію як випадковість). Зрештою, безпосередньо формується й мотив катастрофи. У п'єсі відбувається автокатастрофа; як катастрофу характеризує самогубство матері Борис; увесь час очікує чогось страшного директорка («Кожної ночі мені сняться страшні сни – щось горить, хтось тоне... кошмар!» [167, 111]. У драмі згадується й Чорнобильська катастрофа, яка стала переломним символом епохи, радикально змінила світоглядну картину світу українців, уплинула на динаміку й якість мистецьких пошуків, на чому зацентрували увагу дослідники драматургії ([81], [20]), поезії та прози ([42]).

Таким чином, авторська інтерпретація переломного часу чітко відображається в характері дії, у співвідношенні конкретних подій і кризового контексту та підкріплюється системою символів і мотивів.

Динаміка дії у творі пов'язана з вирішенням психологічних колізій та загального конфлікту драми. Провідним вважаємо конфлікт між нормою (подекуди навіть ідеалом) і хаосом моральним, світоглядним, який притаманний перехідному часу. Увиразнюється протистояння консервативного ядра культури, яке зберігає апробовані часом надбання, і бунтівною периферією соціальних та моральних експериментів кризового періоду.

Герої п'єси поділяються на групи відповідно ставленню до моральної норми. Навколо цієї проблеми точаться суперечки, сама вона стає основою обґрунтування власної ідеології. Так ідеолог уседозволеності Борис заявляє: «Остобісіли всякі правила» [167, 117], у їх безкарному порушенні він убачає власну самореалізацію. Усі дотримування норм Борис вважає архаїзмом, комплексами (щодо Орісі) або ж вадю характеру чи навіть позою (саме так він оцінює директорку). Привертає увагу семантика й протиставлення концептів «норма» і «сучасність» у наступному епізоді, де антитетично зводяться традиційні культурні уявлення (позиція Орісі, у якій висвітлені такі цінності, як материнство, учительство, вірність, цнотливість) та руйнівні ідеї морального

релятивізму (позиція Бориса, у якій домінують доволі сумнівні й обтічні формулювання й концепти «розкутість», «комплекси»).

«Б о р и с. <...> Не знаю, як таку матір Олег витримує...

О р и с я. Нормальна і як матір, і як вчителька. .

Б о р и с. Зануда занудою. А чого ти така закомплексована? <...> Треба бути розкутішою, без пережитків...

О р и с я. Дехто аж занадто розкутий мало не з дитячого віку... А кожній дівчині треба не забувати, що колись доведеться ставати матір'ю, дружиною. І чим цнотливіше дівчина...

Б о р и с. (*перебиває*) Невинність, цнотливість – поняття надто застарілі для нашого часу...» [167, 117].

Переконання Бориса ґрунтується тільки на запереченні й відкиданні цінностей, вона не містить позитивної програми й зводить увесь світ лише до егоїстичного споживання задовольень та реалізації кар'єрних можливостей. Він повторює свого батька Юрія Павловича.

Боротьба консервативних, вічних цінностей та породженого кризовим часом релятивізму відбилися в душах багатьох героїв. Важливою в авторській концепції стає актуалізація межі між цими опозиціями. Деякі герої вагаються, але коли рівень зла, аморальності переходить певні кордони, починають бунтувати й повертаються до норми. «Через край ступаєш, Борисе», – зауважує Марія Дмитрівна; «Всьому є межа», «У вас ні сім'ї, ні честі», – так Ліза аргументує свою відмову промовчати й покрити аморальні вчинки Бориса [167, 142, 144, 152].

Актуалізується і важливий критерій – екзистенціал «совість», «порядність». Пробудження або ж мовчання сумління стає вододілом між різними типами світосприйняття, різними характерами.

«М а р і я Д м и т р і в н а. <...> І тебе не мучить совість?

Б о р и с. При чому тут совість <...> « [167, 141].

У п'єсі увиразнюється ще один конфлікт, притаманний перехідному художньому мисленню, присутній у багатьох творах на шкільну тему або

присвячених молодим людям у цілому. Це конфлікт поколінь. Він віддзеркалює та «очуднює» основний конфлікт і має в драмі свою специфіку.

Це зіткнення підлягає декільком аспектам інтерпретації. Перший висвітлює провину батьків, які «не чують» (мотив глухоти, який, зауважимо, був присутній і у «Шкільній драмі» Я. Стельмаха) своїх дітей, турбуються про них поверхово, оскільки зайняті своїми дорослими, в основному кар'єрними, справами. Діти для них – також кар'єрний стрибок, у нащадків «вкладаються» не духовні, а матеріальні цінності. Так, Борис своєрідно коментує плани батьків здобути йому золоту медаль, а потім зробити студентом престижного вишу.

«Б о р и с. Тепер ти зрозуміла, в яку суму обходиться репетиторство моїм батькам. Правда, вони не збідніли, але мені не хотілося б, щоб ти думала про нашу директорку, що вона така вже безкорислива. Славу любить, на все готова, аби її школу зразково-показово вважали... Отакий виходить компот із нашими дорогими наставниками. *(Пауза)*. Їм аби самим виговоритися... Суперголосні ансамблі, думаєш, чому з'явилися? Щоб докричатися до старших, до батьків, вихователів, хоч криком звернути на нас увагу» [167, 119].

Другий аспект конфлікту – це зображення не менш драматичного «зворотного зв'язку». Так, діти починають наслідувати найгірші якості батьків і стають для старшого покоління «катастрофою», тобто не просто віддзеркалюють неувагу, нечутливість, а своєю аморальністю, агресивністю, відсутністю нормального психологічного зв'язку вбивають батьків у прямому й переносному сенсі. Тут показовим є передусім самогубство Ліни Іванівни, доведеної до краю поведінкою сина й чоловіка. Символічним можна вважати й занадто сильний удар, який наносить Борис батькові під час їхнього ігрового поєдинку.

Третій вимір пов'язаний з єдиним для всіх перехідних часів конфліктом старого й нового. Зокрема, загострюється питання, а наскільки новим, не схожим на попередників є молоде покоління? Увиразнюється проблема самостійності, бажання жити за своїми правилами, розраховувати на власний розум. Вона в п'єсі отримує подвійне вирішення. З одного боку, самостійність



призводить до катастрофи (Борис спричиняє загибель Орисі, матері, стає причиною власної хвороби та Ліди). А з іншого – проходження через спокуси й випробовування автократією повертають деяких героїв до усталених цінностей, до прозріння (Олег).

Розподіл героїв на антагоністичні групи зумовлений не належністю до певної генерації, а моральним вибором. Так, юний Борис опиняється у зв'язці з батьком в спільному утвердженні вседозволеності. А прозрілий Олег разом із матір'ю намагається служити добру, виправити страшні помилки людей і деформації кризового часу. Конфлікт поколінь розчиняється у більш глобальному протистоянні моральності, гармонії та аморальності, хаосу. Своєрідність конфлікту тісно пов'язана із системою образів, авторською версією найбільш типових для кризового часу моделей характеру.

Тут В. Фольварочний робить важливі людинознавчі відкриття. Так, драматург одним із перших моделює той тип молодого людини, який у 2000-ні роки дістав визначення «мажор». На час написання п'єси таке визначення було ще відсутнє, й автор використовує інше, народне найменування – «розбалуваний» та висвітлює не стільки вікову, скільки світоглядну й екзистенціальну інфантильність такого типу молодого людини. Подібне визначення – «розбалуваний» – звучить навіть у словах батьків, які починають помічати протиріччя між інфантильністю та недитячими забаганками й поведінкою своїх чад.

«М а р і я Д м и т р і в н а. Не такі вони вже й діти...

Л і н а І в а н і в н а. Ваш, звичайно, давно не дитина, а Борис – дитина.

М а р і я Д м и т р і в н а. Мій хоч і старший, але менш розбалуваний, ніж ваш... У нього тільки велосипед, а ви своєму давно машину купили» [167, 131].

Розкритий В.Фольварочним у дії, мовній характеристиці, подібний тип героя – це молода людина, яка відрізняється від підлітків своїм «елітарним» соціальним станом, усім забезпечена, розбещена, упевнена у власній винятковості й у тому, що батьки завжди задовольнять примхи й врятують від відповідальності («А то я не знаю своїх батьків! Ви ж у мене молотки!» [167,

152]). Автор увиразнює соціальні, психологічні, моральні параметри такого типу «героя», породженого попередньою радянською добою й пристосованого до часу змін. Цьому типові притаманна внутрішня порожнеча, відсутність високої неогоїстичної мети, достойної справи, що й провокує небезпечні «забави». Поєднання дитячого, інфантильного й недитячих наслідків «забав» породжує специфіку образу. Він контрастує із традиційними уявленнями про дитину, архетипним змістом концепту. Джек Тресіддер окреслює такі параметри символу цього образу в міфологіях і релігіях: чистота, потенційні можливості, невинність, відвертість; акцентування природного стану; поєднання чистоти й покірливості, які дозволяють дитині увійти в Царство Боже, за уявленнями християн (Євангеліє від Матфея, 18.3) [155, 304]. У п'єсі В. Фольварочного образ Бориса протиставляється і соцреалістичному ідеологічному кліше будівника комунізму, новому типові людини тощо. Тобто драматург у традиціях «нової хвилі» руйнує ідеологічний стереотип і співвідносить традиційний ідеал із страшною реальністю, акцентуючи жах повсякденності.

Переосмислюється й перспективність образу дитини, її символічна націленість на майбутнє. Логіка автора наступна: якщо майбутнє пов'язане із таким типом «розбалуваного!» юнака, то воно стане катастрофічним. Саме ця ідея увиразнюється в діалозі мажора Бориса і його колишньої коханки, жертви його забаганок Ліди, яка налаштована критично щодо цього «героя часу», якому все дістається не відповідно до заслуг, а завдяки пробивній силі й грошам батьків. Зокрема, про золоту медаль уже існує домовленість з директором школи. Важливо, що в п'єсі згадується про аналогічні випадки в інших школах, де медалі також отримують лише діти чиновників, а не справжні відмінники. Так, директорка на погрозу Юрія Павловича перевести сина в іншу школу, відповідає, що в ній майбутні медалі вже розподілені між мажорами і сім'я Бориса в цій конкуренції чиновників не має шансів. Таким чином, драматург намагається підкреслити типовість ситуації, розростання хвороби, яка захоплює всі щаблі соціального життя. Ставлення автора до цього явища

проявляється в мотивах «страху» й «небезпеки». Ліда і Борис говорять про майбутнє, і в інтерпретації дівчини індивідуальний шлях, плани кожного бачаться в контексті можливого поступу чи катастрофи всієї країни, тобто обирається висока й типізуюча точка зору.

«Л і д а. Ну, зі мною, як кажуть, все ясно, без особливих претензій... Але ж ти претендуєш на золоту медаль, вступиш до інституту, чого доброго закінчиш з відзнакою...

Б о р и с. Правильно мислиш. Аспірантуру також закінчу... Рухатиму науку... Що тебе страшить?

Л і д а. Тому і страшно, що такі, як ти, рухатимуть науку... Уявляю, що ти проектуватимеш атомну електростанцію...

Б о р и с. Ну і що?

Л і д а. Нового Чорнобилю не оминати» [167, 139].

В авторській концепції образу акцентуються, на наш погляд, два моменти. Перший – це спадковість: Борис перебирає на себе всі вади чиновника-батька, сформованого старою системою і прекрасно прилаштованого до усіляких змін. Другий – це потворність, «хворобливість» (мотив «хвороби»), небезпечність такого явища. Поява типу «розбалуваного», на думку автора, є симптомом викривленого соціального розвитку, деформацій перехідного періоду. Показово, що мотив хвороби фізичної (СНІД) починає звучати вже в першій сцені, а в фінальних він набуває, по-перше, трагічного наповнення (через аморальну поведінку батька й сина цим недугом уражені не тільки вони, а й дружина, Ліда та інші, поки що не названі жертви), по-друге, символічних смислів страшної внутрішньої вади, яка передається від батьків – «хазяїв життя» до золотої молоді. Тут показовою є характеристика, яку в розмові з чоловіком дає хворобі Ліна Іванівна: «Спадкова, від тебе перебрана...» [167, 146 ].

Яскраві художні відкриття робить В. Фольварочний, виокремлюючи інші типові характери молодих героїв та вибудовуючи систему їх стосунків. Так, у межах конфлікту ідеалу та страшної, низької реальності антагоністом

аморальному «мажору» Борису стає Оріся, дівчина, яка втілює традиційні орієнтири, тобто все те, що в розумінні Бориса є застарілим: цнотливість, порядність. Крім того, Оріся має в душі ідеал кохання. Ураховуючи її соціальний статус (бідна сирота) і захоплення Борисом як «прекрасним принцом» можемо співвіднести цей образ з архетипом Попелюшки. Орісі здається, що блискучий Борис по-справжньому її любить, незважаючи на соціальну нерівність. Закономірно, що в межах названого конфлікту Оріся приречена на іншу роль – роль жертви. Внутрішня шляхетність лише поглиблює цю трагічну приреченість і загострює конфлікт ідеалу і дійсності. Автор моделює ситуації так, що випробування Орісі повторюються, накладаються (приниження, обман мрій, розчарування в коханні, каліцтво) і призводять до самогубства. Це висвітлює своєрідну авторську концепцію: в умовах сучасної культурної кризи людина, орієнтована на ідеал, стає жертвою, оскільки життя складається не за правилами романтичних настанов.

Але в п'єсі зображені й сильні, дієві антагоністи Бориса та його батька. Вони виокремлюються в координатах іншого конфлікту – норми та її порушення. Спротив негативним героям починають чинити не ідеальні або романтичні персонажі, а такі, що отримали щеплення злом. Усі вони пережили моральне й світоглядне перетворення, пройшли шлях від «жертв» або ж в різній мірі свідомих поплічників «забав» до бунтівників проти зла. І, мабуть, саме цей тип героїв, які «перехворіли» й радикально змінилися, найбільш цікавий автору, тому й детально типологізований. Тут і представниця старшого покоління – директорка Марія Дмитрівна, і її син Олег, і Ліда. Знаменно, що на відміну від романтичної Орісі, вони, «перехворівши» і віднайшовши свою справжню екзистенцію, налаштовані по-бойовому. Про це свідчить дія, активні вчинки: Олег жадає боротьби зі злом і у нього це виливається в юнацьку форму бійки з Борисом; Марія Дмитрівна відмовляється прощтовхувати Бориса на золоту медаль, збирається вигнати його зі школи і судитися; Лідія планує оприлюднити злочини високопоставленого сімейства. Узагалі мотив «суду» звучить у фіналі дуже виразно й набуває не тільки конкретних, а й символічних

значень, зокрема, суду над собою, невірними орієнтирами, хворобами часу. Екзистенційною сутністю таких перетворених героїв стає протистояння хаосові, злу, повернення до вічних традиційних цінностей. Про це свідчить і мотив «спасіння». Його смислове наповнення є доволі складним. Воно охоплює реальні та символічні плани. У реальності, з одного боку, перетвореним героям не вдалося врятувати Орисю, але вони принаймні намагалися. А от негативні герої навіть не скористалися шансом врятувати Ліну Іванівну: Борис – через інфантильне безсилля, Юрій Іванович – із тактичних кар'єрних розрахунків. У символічному плані позитивні герої рятують свої душі любов'ю та спротивом злу.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- В. Фольварочний визначив за мету подати характеристику перехідної доби і реалізував намір у традиціях «нової хвилі», акцентуючи увагу на манівцях, хворобах, спокусах кризового часу.
- У пошуках адекватних принципів зображення сучасності драматург звертається до традицій і, зокрема, переосмислює художні настанови хроніки.
- Сучасність інтерпретується в широкому інтертекстуальному полі. Особливо акцентуються принципи, образи, мотиви «Ревізора» М. Гоголя, «Бісів», «Злочину та кари» Ф. Достоєвського.
- Зовнішня дія пов'язана із соціальними зрушеннями помежів'я ХХ – ХХІ ст., а внутрішня – з постановкою та вирішенням екзистенційних проблем особистісним та колективним самовизначенням.
- Домінуючим є конфлікт між нормою (ідеалом) і моральним, світоглядним хаосом перехідного часу, між цінностями ядра культури й бунтівною периферією соціальних та моральних експериментів. Конфлікт поколінь стає у драмі вторинним.
- Виокремлюється новаторська система образів молодих героїв. Художнім відкриттям стає образ «мажора», «розбалуваного» представника золотої молоді. Йому протистоїть «жертва» (цю роль відіграє романтична особа, яка

не вписується в жорстоку реальність і не має засобів протистояння) та образи «перетворених», які пройшли «хвороби» та спокуси світоглядного та морального хаосу. Символіка «жертви» акцентується, розповсюджується, і, певним чином, жертвами часу можна вважати всіх молодих персонажів.

- Авторська концепція образів сучасників проявляється в дії, фіналі («мажора» покарано) і у системі символів і мотивів. Завдяки ним формується потужний підтекст п'єси. У системі домінують символи й мотиви «вогню», «катастрофи», «хвороби», «страху», «перейденої межі», «злочину», «кари», «спасіння».
- П'єсі притаманна складність образів, амбівалентність багатьох ситуацій, відкритість фіналу. Усе це в сукупності з акцентуванням образу «перетвореної» людини можна характеризувати як стійкі показники перехідного художнього мислення.

Аналіз п'єс Я. Стельмаха та В. Фольварочного дозволяє виокремити комплекс спільних рис, які в контексті розвитку драматургії «нової хвилі» окреслюють специфіку художньої інтерпретації шкільної теми саме в 1970 – 1990-ті роки.

### **Висновки до II розділу**

1. Драматурги 1970 – 1990-х р. крізь призму шкільної теми розглядають глобальні культурні й соціальні зрушення кінця ХХ ст. й особливості світосприйняття в період історичного помежів'я. Письменники суттєво оновлюють шкільну тему, роблять її провідною, доводять її здатність бути критерієм оцінки культурного руху доби. Така інтерпретація стає основою художніх відкриттів митців.

2. Розбудовується проблематика й поетика «нової хвилі», що здійснюється в таких магістральних для течії напрямках: сучасний матеріал інтерпретується підвищено драматично, автори вдаються до деструкції ідеологічних міфів пізнього «застою» та «перебудови», звертаються до

змалювання повсякденності, моделюють ситуації випробування традиційних цінностей.

3. У п'єсах 1970–1990-х р. відбувається пошук адекватних художніх принципів зображення динамічної сучасності. У цьому процесі увиразнюється як звернення до традицій, так і тяжіння до новаторства, експерименту. Актуалізуються жанрові традиції (хроніки, драми у формі засідання) та художній досвід класики, що суттєво розширює інтертекстуальне поле творів та формує діалог сучасного мистецтва і культурної пам'яті. Драматурги звертаються до принципів, мотивів, образів «Ревізора» М. Гоголя, «Бісів», «Злочину та кари» Ф. Достоєвського.

4. Суттєві зрушення відбуваються в царині дії та конфлікту, що помітно збагачує театральний арсенал «нової хвилі». Зовнішня дія зумовлюється наростанням соціальної та ідеологічної напруги 1970-х або ж глобальними зрушеннями межі століть. Внутрішня дія активізується постановкою та вирішенням екзистенційних проблем, процесом самовизначення індивідуального та колективного, що призводить до перетворення характерів та формуванню нової культурної спільноти.

5. Аналіз свідчить про домінування та видозміну певних типів конфлікту. Протистояння, що розпочинається в соціальній та психологічній площині й відображає складні процеси соціологізації підлітків, зіткнення характерів та інтересів, переводиться в царину аксіологічну, філософську. Центральним стає протистояння цінностей. На одному полюсі виокремлюються цінності вічні, позитивні, а на іншому – негативні, примарні (п'єса Я. Стельмаха). Таке протиставлення драматизується зображенням світоглядного та морального хаосу (драма В. Фольварочного) й формує конфлікт між нормою (або ідеалом), цінностями ядра культури та порушенням норми, знищенням традиційних орієнтирів, безвідповідальним експериментуванням. Названі типи конфліктів підпорядковують собі інші, зокрема, конфлікт поколінь, зіткнення на соціальному ґрунті.

6. У драматургії «нової хвилі» представлено широкий спектр характерів дійових осіб молоді. Письменники модифікують деякі традиційні моделі й пропонують принципово нові. Новим змістом наповнюються традиційні моделі «**бунтаря**», «**важкого підлітка**», яскраво репрезентована характерна для «нової хвилі» в цілому модель «**жертви**». Художніми відкриттями стають моделі «**розбалуваного**» («**мажора**») та героїв «**перетворених**», внутрішньо оновлених, таких, що пройшли випробування кризового часу, зробили вибір і осмислили власну екзистенцію.

7. П'єси доволі складно художньо організовані, що свідчить про розбудову принципів «нової хвилі», відхід від прямої публіцистичності, яка часто супроводжувала відкриття раніше табуйованих тем. Творам притаманний відкритий фінал, амбівалентність ситуацій, але при цьому позиція автора завжди є виразною. Частотним і ефективним стає переплетіння зовнішніх і внутрішніх конфліктів, віддзеркалення драматичних ситуацій, моделювання образів двійників основних героїв-ідеологів, створення розгалуженої системи символів і мотивів, яка формує підтекст; поєднання комічного й трагічного модусів.

8. Твори відбивають характерні риси перехідного художнього мислення, зокрема актуалізують конфлікт старого й нового, поєднують різні модуси, пропонують новаторський образ «перетвореної» людини, деконструють застарілі моделі «героїв часу», акцентують процес пошуку себе, використовують мотив ревізії цінностей та орієнтирів.



### **Розділ III. Модифікація традицій та новаторство в образотворенні соціально-психологічної драми 2000-х років**

Соціально-психологічна драма, присвячена життю підлітків, продовжила розвиток у 2000-ні р., увібравши художній досвід «нової хвилі» і зробивши нові відкриття. Ці відкриття зумовлені не тільки зображенням нових соціальних обставин, динаміки світоглядних зрушень, а й пошуком адекватних прийомів драматургічної інтерпретації, зокрема, синтезуванням принципів «жорсткого реалізму» межі століть, модернізму, постмодернізму, актуалізацією надбань бароко. Мета розділу – віднайти й розкрити вектори художнього пошуку молодій генерації драматургів, які обрали шкільну (і ширше – юнацьку) тему шляхом аналізу й інтерпретації сучасності, критерієм оцінки соціальної та світоглядної динаміки початку ХХІ ст.

#### **3.1. Поетика драми Світлани Новицької «Крейзі»**

П'єса Світлани Новицької написана у 2000-му р. Вона стала етапним твором у художніх пошуках письменниці, була поставлена вперше на сцені Чернівецького муздрамтеатру ім. О. Кобилянської і з тієї пори користується заслуженим успіхом. П'єса отримала позитивні оцінки критики (переважно буковинської), привернула увагу глядача, але при цьому лишається досі недостатньо вивченою, не введеною в науковий обіг, що є типовим для сучасної «кризи інтерпретації» молодій драматургії.

Метою цієї частини роботи є визначення векторів творчого пошуку молодій письменниці, окреслення кола традицій, до яких вона звертається, напрямів модифікації культурного багажу, з'ясування особливостей запропонованих письменницею інновацій. Саме такий аспект дослідження видається актуальним не тільки для з'ясування особливостей творчої манери конкретного митця, а й в плані визначення актуальних напрямів пошуку та експериментування молодого покоління драматургів у контексті підвищеної динаміки сучасного мистецтва слова.

Молода письменниця наслідує відкриття «нової хвилі» 1970 – 1990-х років, враховуючи як досвід літературної течії в цілому, так і версії

інтерпретації теми конкретними драматургами, зокрема Я. Стельмахом і В. Фольварочним. Мова може йти не про учнівство, а про творчий діалог з попередниками, про наступність, яка передбачає й новаторство, вибудовування власної концепції героя, часу, картини світу.

Зокрема, творчість драматурга вбирає деякі параметри «нової хвилі». До них можемо віднести увагу до сьогодення та його інтерпретацію як максимально проблемного, драматичного, неблагополучного. При цьому С. Новицька пропонує свою метафору часу. Якщо в «Драмі в учительській» Я. Стельмаха це був злам, оновлення; у хроніці В. Фольварочного – хаос, катастрофа, то молода письменниця пропонує концептуальну метафору божевілля й перевернутого світу.

Інша характерна для «нової хвилі» риса – протиставлення ідеологічної брехні жахливій правді життя. С. Новицька відображає момент формування нового типу демагогії, який прийшов на зміну попереднім ідеологемам – радянським та періоду «перебудови», які у 2000-ні вже втратили свою актуальність. Цей тип використовує вторинний міф про нову людину, її роль грає молодь, що формується у переломні часи і має згодом забезпечити майбутнє держави. Прикладом такого традиційного протиставлення ідеологічної брехні й правди може бути епізод привітання вчительки учнів елітного ліцею з новим навчальним роком. Під час її демагогічної промови вони байдикують, розглядають якісь підозрілі предмети з магазину «приколів», говорять непристойності, а закінчення «проповіді» вітають вже зовсім покарнавальному. Важливо, що ані учні, ані сама вчителька не вірять у красиві слова, елітні діти не збираються будувати майбутнє, а вчителька не збирається їх виховувати, що й підтверджується всією подальшою дією. «І на закінчення я хочу нагадати, що суспільство покладає на вас великі надії. Вам жити у двадцять першому сторіччі і будувати високо цивілізовану державу, віддаючи свої юнацькі сили для її розквіту.

*У класі закричали «Ура!», засвистіли у шицки з паперовими стрічками»*  
[118, 2].

Акцентується ще одна типова риса «нової хвилі» – зображення буденності, навіть жаху повсякденності. У «Крейзі» шляхи соціалізації юної особи, намагання Тетяни увійти в колектив учнів елітного ліцею перетворюються на жахливі випробування, на страхи «дідівщини», що підживлюються соціальними деформаціями та розбіжностями цінностей. Парадоксальним чином саме жахлива буденність соціалізації призведе до вкрай серйозних наслідків: злочину з боку золотої молоді і спроби самогубства Тані. У світі, який малює С. Новицька, буденність, її проживання буде вимагати від персонажів надзвичайної стійкості, яка межує з героїзмом відстоювання себе. Така концепція драматурга є новаторською.

Якщо в ранніх віршах романтична Тетяна жадає випробувань («Засмучує буденність сіра»), то в подальшому повсякденність відкриє свій екзистенційний зміст випробування, ініціації, стане викликом для декількох персонажів.

Виявлено зв'язок аналізованої п'єси із «Драмою в учительській» Я. Стельмаха. Він полягає, по-перше, в увиразненні опозиції «свої» / «чужі» й демонстрації критеріїв такого розділення. У п'єсі С. Новицької ці критерії відбивають соціальні деформації, «своїми» мисляться всі, хто входить в елітну зграю, незалежно від духовних і моральних якостей, а «чужі» – ті, що поза межами елітного кола. Тут показовою є суперечка серед однокласників щодо жорстоких жартів над новенькою ученицею. Після зауваження Наталки про те, що однокласники перейшли межу, розгортається дискусія, яка швидко закінчується примиренням на підставі відчуття «свого»: «М а к с. Дівчата, чого ви завелися? Не вистачало між своїми стосунки з'ясовувати» [118, 3]. У подальшому ніхто з учасників подій не ставить під сумнів можливість і право знуцання над «чужим».

По-друге, створюється модель молодіжної культурної спільноти, проте вона, на відміну від п'єси Я. Стельмаха, повністю негативна. Якщо в «Драмі в учительській» відбулося позитивне колективне самовизначення, то у «Крейзі» завдяки появі «чужого» спільнота золотої молоді змогла повністю оформити для себе свою винятковість, безкарну вседозволеність так званої еліти.

По-третє, зв'язок з драмою Я. Стельмаха вбачається і в розробці певної моделі героя – це бунтівник, «один в полі воїн», який повстає проти певної системи стосунків і є викликом для інших. Ця модель, як буде показано далі, суттєво поглиблюється й модифікується в п'єсі С. Новицької.

Наявний тут і діалог з п'єсою В. Фольварочного. Він розгортається у кількох напрямках. С. Новицька звертається до теми соціального розшарування, яке призводить до суттєвих моральних перверзій, саме її опрацював В. Фольварочний в «Дитячих забавах». Молода драматург критично налаштована щодо нової «еліти» – у цьому випадку багатіїв та їхніх дітей, які в духовному плані є жебраками. Підкреслюється, як і в «Дитячих забавах», системний характер явища, оформлення його в специфічні інститути, наприклад, у появу елітних ліцеїв (в п'єсі В. Фольварочного «розбалуваний» Борис вчився в звичайній школі). Таня дає таку характеристику закладу: «Вся вибраність цього ліцею полягає не в якості навчання, а в кількості грошей, витрачених батьками на своїх чад» [118, 5].

С. Новицька суттєво поглиблює відкрити В. Фольварочним модель «мажора». Риси такого «героя часу» найбільш виразно проступають в образі Аліни, але вони присутні й у характерах усіх однокласників. У такий спосіб складається колективний образ золотої молоді, тобто письменниця вдається до узагальнення (у «Дитячих забавах» цей образ був самотнім), суттєво розширюється палітра соціальних та психологічних характеристик.

С. Новицька використовує також мотив дитячих «забав», які спричиняють недитячі трагічні наслідки, призводять до жертв. Як і в п'єсі В. Фольварочного, герої не вважають свої аморальні експерименти чимось серйозним, для них знущання на початку стосунків із «чужою» це своєрідна гра («А давайте з неї поприколюємося! Цікаво, як вона буде реагувати?») [118, 2]), яка перетворюється на протистояння, а потім і на злочин.

При цьому в обох творах використовується мотив свята, яке перетворюється на повну вседозволеність й відкидання всіх норм. Свято першого вересня відзначається пияцтвом. А у фіналі влаштовується (як і в

«Дитячих забавах») свято за відсутності дорослих, і безкарність переростає в злочин. Повторюється й ситуація насилля над героїнею, яке знищує ілюзії, калічить і призводить до самогубства.

Спільною для двох п'єс є і тема самогубства жертви чужої аморальності. Але знаковим є той факт, що героїня «Крейзі» все ж залишається живою, автор реалізує непритаманний «новій хвилі» великодній архетип, акцентуючи відродження, можливу перспективу, глибокі метафізичні корені людського існування.

Спільним стає звернення обох драматургів до моделі «перетвореного» героя. Додамо, що при зіставленні моменту інтерпретації молодого героя С. Новицька робить дальший крок у напрямі поглиблення характерів, їх психологічного мотивування й ускладнення, зображення логіки складних переходів між різними станами, «діалектики характеру». Натомість у «Дитячих забавах» характери були дещо схематичні, а сам процес радикальних змін залишався у підтексті.

Урахування досвіду «нової хвилі» письменницею молодого покоління демонструє наступність розвитку драматургії. Наслідування має творчий характер: кожен з принципів, мотивів, усі моделі героїв розвиваються, модифікуються й доповнюються. Крім того, увага до здобутків «нової хвилі» не стає єдиним вектором наслідування. С. Новицька випробовує можливості декількох традицій, поєднує їх настанови, що також породжує нову якість. Використовуються й сучасні напрацювання постмодернізму. На ґрунті декількох традицій і художніх тенденцій межі ХХ – ХХІ століть молода письменниця запроваджує власні інновації.

Очевидним, на наш погляд, є звертання до традицій бароко. Воно реалізується в декількох напрямках, низку яких виокремлюємо як домінанти. Так, у драмі акцентується підвищена динаміка в усіх царинах: у зміні картини світу, розгортанні подій, діалектиці характеру. Динаміку, як відомо, учені вважають узагальненою інтенцією бароко.

Наступна важлива риса – це зображення перевернутого світу, у якому акцентується відхилення, перекручення норми на протилежне. У «божевільному світі» сучасності, зображеному в п'єсі, усе навпаки: сім'я розпадається, діти сприймаються як щось зайве, школа не виховує, краса й чесноти не рятують, а навпаки, стають викликом, породжують бажання їх знищити. Так, наприклад, учителька констатує, що урок перетворюється на вертеп. Однокласники проявляють себе не як нормальні, доброзичливі діти, а як «чортові збоченці» (так характеризує однокласників Тетяна) [118, 11]. Увиразнюються мотиви із семантикою перверзій, хаосу.

Від традицій бароко походить і притаманне п'єсі поєднання та змішування високого й низького. З одного боку, зображуються низькі «забави» золотої молоді, знуцання над «новенькою», жах сімейного життя молодої пари, жорстоке маніпулювання чужим життям у стосунках батька й матері тощо. З іншого, реалізуються високі фантазії романтичної героїні, акцентується високе метафізичне начало – вводиться образ Ангела, демонструється сила молитви.

Барокової інтерпретації набуває характерна для цього стилю тема смерті, яка, до того ж, реалізується в п'єсі С. Новицької із залученням містичних образів, у зображенні боротьби чорта й ангела за душу людини. Тема синхронізується з інфернальними мотивами п'єси. Так, Тетяна характеризує елітний ліцей як «пекло», у яке матуся її влаштувала із міркувань підвищення статусу, не прислухаючись до реальних потреб дитини – витонченого духовного створіння.

Як бароковий вплив можна трактувати й підвищену театралізацію. У театралізованих сценках, які розіграє героїня у своїх фантазіях, маренні, снах, у зміненому стані свідомості, випробовуються окремі аспекти її картини світу. Героїня міняє ролі, розіграє різні варіанти долі, переживає прозріння й спокуси, намагається розгадати складну містичну образність, яка втілює тайну буття. При цьому характерна для бароко метафора «світ – театр» в «Крейзі» відсувається на другий план модерністської метафорою божевільного світу, але залишається настановою, яка йде ще від «Великого театру світу» Кальдерона:

земна роль людини є випробуванням, механізмом досягнення метафізичних начал. Зауважимо, що в інших п'єсах С. Новицької (наприклад, у «Приборканні непокірливої»), яка розглядається в IV розділі роботи) барокова формула стає домінуючою, підтверджуючи прихильність молодого драматурга до цієї традиції.

До барокової традиції можна віднести моделювання складної символіки, застосування системи алегорій, емблем. Символіка п'єси надзвичайно яскрава, гротескна (що притаманно бароко) й у межах традиції пов'язана з метафізичними змістами. Тенденцією є поєднання в символі чи алегорії контрастної семантики, синтезування різних модусів: трагічного, комічного, жахливого, ідилічного тощо. Прикладом може слугувати алегорія, розмита до близькості з символом (що також характерно для бароко й романтизму), яка з'являється у видінні, породженому фантазією Тетяни, коли вона для себе й такої ж покинутої сусідської дитини вигадує щасливу казку про родину. Це підвісна дитяча колиска, у яку люблячий батько кладе Тетяну.

«Колиска Тані. Вочевидь, замала. Смішно звисають руки й ноги Тані. Батьки розгойдують колиску, наспівуючи колискову пісню.

Раптом чується страшний гуркіт у двері. Батьки розбігаються в різні боки, театралью простягаючи руки один до одного. Таня випадає з колиски і на карачках повзе до дверей» [118, 16].

У цьому епізоді колиска зберігає традиційні значення символу – народження, захищеності, любові. Але до них додаються нові: очуднення інфантильності героїні, яка вже «завелика» для ідилічних мрій, семантику випробування, ініціації. До смислу народження приєднується контрастна семантика смерті, адже колиска перевернута. Цей зміст підживлює звуковий мотив, який сприймається, як гуркіт долі у двері, хоча має і реальне пояснення: від мрій про щасливу родину відволікає прихід розлюченого сусіда, що знищує свою сім'ю, власне немовля прирікає на сирітство, як у Тані. Тобто доля дітей дублюється, подвоюється в трагізмі, що протистоїть ідилії казки. Враховуючи, що у фіналі Тетяна спробує себе вбити, символ набирає й ознак труни. Образ

колиски сприяє інтерпретації людського життя взагалі, моделює асоціацію із «Другими берегами» В. Набокова, у якому сенс буття концентрує символ колиски, яка висить між двома вічностями, між двома неіснуваннями – до народження й після смерті. Підкреслимо характерний для С. Новицької прийом перевертання параметрів картини світу і заміна пафосу іронією, комічними рисами.

Уплив традицій драматургії бароко відображається в такому контрастному поєднанні модусів, що впливає на жанрову природу твору. Переплетіння трагічного й комічного призводить до утвердження принципів трагікомедії, саме в цьому напрямі рухалася барокова драма. І в «Крейзі» трагічний пафос витісняється надією, а численні трагічні випробування «високого героя» очуднюються комічними ситуаціями, і це особливо яскраво проявляється у фантазіях Тетяни. Показовим є й моделювання у фіналі твору ефекту катарсису, що характерно для бароко, але не притаманно сучасному постмодернізму, принципи якого молода драматург переосмислює. Бароковий тип катарсису передбачає моральну настанову й метафізичний момент. На думку В. Беньяміна, такий катарсис концентрує не «жах і співчуття», а честь Божу та настанову для бюргера» [198]. У межах переосмислення такої традиції у фіналі «Крейзі» підсилюється метафізичний струмінь, з'являються образи ангела і чорта, які воюють за душу самогубці, увиразнюють її достоїнства, досягнення і вади; розкривається чудо молитви й спасіння, акцентується урок для оточуючих.

У результаті аналізу виявлено низку особливостей п'єси, які свідчать про перегляд С. Новицькою художнього досвіду постмодернізму. Серед них – зображення світу як хаосу, підкреслення кризових проявів буття. З цим пов'язана актуалізація дискурсу безумства. У такому ключі не тільки характеризуються окремі герої, а й дається інтерпретації подій та світу в цілому (Тетяна підводить підсумок у передсмертній записці: «Я не зможу жити в цьому божевільному світі, його не зміниш» [118, 24]). Сама назва твору



налаштовує читача й глядача на певне сприйняття всіх його сторін у модерністському ключі.

Суттєвою ознакою стилю С. Новицької є зображення подій крізь призму сприйняття конкретної особистості, детальне вимальовування всіх суто індивідуальних особливостей, дивацтв; тобто індивідуальне, суб'єктивне, нетипове начало конкурує в п'єсі із настановою на реалістичне зображення соціального контексту. Логічним стає підвищення статусу фантазій, снів, марення, видінь тощо. Така настанова відбилася в процесі моделювання образу центральної героїні, про що автор і попереджає, даючи жанрове визначення твору: «Драматичний етюд з фантазіями». Ці фантазії стають для Тетяни більш реальними, ніж оточуюча дійсність (символіка уяви та механізми взаємного переходу реального і вигаданого будуть докладно досліджені нижче).

У цих суб'єктивних фантазіях утверджуються високі ідеали, вони ж обігруються, перевіряються модерністською іронією. Це часто за зразком модерністського мистецтва втілюється у форму трагедії. У такому ключі формується, наприклад, образ Ромео у фантазіях Тетяни про кохання. Він динамічно змінюється від високого героя до ледаща, у якого нема бажання лізти на балкон до коханої, а потім – до ревнивця Отелло, що деградує остаточно, асоціюється з реальним низьким героєм, скандальним сусідом, який переслідує свою дружину. Отже, мрії про кохання перетворюються на острах перед реальним жахом повсякденності.

С. Новицька враховує і досвід постмодернізму, якій ще донедавна вважався вченими найбільш репрезентативним стилем кінця ХХ – початку ХХІ ст. З постмодернізмом твір споріднює системне поєднання діалогічності, іронії, гри та підкресленої інтертекстуальності [89]. Драматург веде діалог із традицією. Крім того, увесь твір будується як пошук Танею діалогу з іншими, зі світом, деякі її фантазії відверто спрямовані на пошук комунікації (наприклад, удавана бесіда з батьком, який її не бачив ніколи і знати не хоче), кожен крок є реплікою невдалого діалогу, і тільки фінальне прозріння героїв формує надію

на можливе подальше щасливе порозуміння. Принцип гри реалізується в п'єсі тотально, як й інтенція до інтертекстуальності, що формує складні підтексти.

Не менш значущим є відкидання постмодерних настанов. Так, зокрема, С. Новицька відмовляється від притаманного стилеві світоглядного релятивізму. Картина світу будується не за принципом ризоми, а як вертикальна. Увиразнюється її вершина – Абсолют та вічні цінності (сім'я, любов, людяність). За ці цінності героїня і бореться. Вибудовується не тільки духовна та аксіологічна вертикаль, а й контрастні поля картини світу, які постають у різних утіленнях добрих і злих сил. На відміну від постмодерних настанов, іронія в п'єсі С. Новицької теж не стає тотальною: високі вічні цінності, а також глобальні події смерті та чуда не піддаються іронічній інтерпретації, трактуються серйозно. Це означає, що письменниця поставилася вибірково й критично до настанов постмодернізму, що взагалі, на думку вчених, властиво «українській версії» стилю.

Проведене дослідження показує, що молодий драматург актуалізує низку традицій. Зокрема, звертається до барокових принципів, притаманних українській художній ментальності в цілому й адекватних зображенню кризової реальності, посиленої динаміки перехідного часу. Здійснюється повернення до численних настанов модернізму, що породжено бажанням дослідити світосприйняття сучасної людини, використати арсенал засобів гротеску, парадоксу, очуднення, здатних оформити концепцію «божевільного» світу-хаосу. До найближчої традиції – досягнень «нової хвилі» – письменниця ставиться з увагою, розвиває їх, але не обмежується суто реалістичними принципами письма, суттєво поглиблює та типізує образи, посилює психологізм, діалектику характерів. С. Новицька використовує комплекс постмодерністських принципів і прийомів, але відмовляється від домінантних світоглядних позицій стилю – релятивізму й тотальної іронії. Це свідчить про бажання не деконструювати стару картину світу, а поновити базові ціннісні орієнтири, гармонізувати світ. Таке намагання може свідчити про те, що молоде покоління стає на шлях подолання культурної кризи, а це вже принципово

новий крок у динаміці мистецтва. Поєднання багатьох традицій стає плацдармом для власних новаторських пошуків, що й відобразилося передусім у типах конфлікту і моделі героя п'єси С. Новицької.

Базовою інтенцією п'єси С. Новицької стає, на наш погляд, ускладнення художньої умовності. Це відобразилося, зокрема, в багатшаровій природі конфлікту твору. Можна виокремити декілька типів конфлікту, залежно від сфери їх розгортання.

Так, відповідно до жанрових вимог соціально-філософської драми та в продовження традицій «нової хвилі» особливу роль у творі відіграє соціальний конфлікт. Драматург зображує реалії 2000-х, відсутні у творах Я. Стельмаха та В. Фольварочного. Це зіткнення так званої золотої молоді, «еліти» з людиною, що представляє інший соціальний прошарок, нижчий у розумінні багатіїв. На одному полюсі опиняється Тетяна, яка має всі прекрасні людські якості, але не має великих статків, а на іншому – однокласники з елітного ліцею. Вони позбавлені духовності й культури, але відчувають себе хазяями життя завдяки матеріальному статусу. Отже, у підтексті проглядає конфлікт духовного й матеріального начал. Зіткнення розгортається дуже гостро, адже Тетяні відразу дають зрозуміти, де її місце, а вона, своєю чергою, визнає свою повну несумісність із новою культурною та соціальною спільнотою. Прикладом може слугувати діалог, у якому мати й дочка дають характеристики елітному ліцею.

«М а т и. В цьому ліцеї працюють найкращі спеціалісти, в ньому навчаються діти високоповажних людей...

Т а н я. Еге ж. І серед них я – позашлюбна дочка якогось гусара!» [118, 11].

Показову характеристику, що підкреслює соціальну нерівність, дають Тані її однокласники – «дворняжка місцева» [118, 22]. Цю «дворняжку» хлопці протиставляють своїм однокласницям, підкреслюючи соціальну елітарність і неможливість чужому елементові інтегруватися в їх систему. «На чорта вона нам? У нас всі телички з найкращих стаєнь!» [118, 22]. Тут показовим є й факт звернення до тваринного коду, який висвітлює низькість псевдоеліти, її

бездуховну суть і розкриває ставлення автора до золотої молоді. Автор демонструє, що такі ж низькі стосунки існують і в спільноті. Навіть дружба будується не на духовній близькості, а на розрахунках. Наприклад, Аліна так реагує на поведінку Наталки, яка занадто (в порівнянні із загалом) обкурилася травичкою і ледь не запалила дорогий килим: «Забери її звідси... Увесь кайф перебила! От курка дурнувата. Коли б не її дідусь професор, була б вона мені подругою!» [118, 22]. Конфлікт виливається у форми побутових зіткнень, які не припиняються, адже «еліта» вважає, що може безкарно знущатися над «дворняжкою», і стосунки між собою вибудовують за іншою схемою – системою розрахунку й доволі обережного зважування сил.

Соціальний конфлікт переростає в психологічний, у протистояння характерів, а потім увиразнюється і в зіткненні світоглядних позицій. На одному полюсі опиняються вічні моральні норми, а на іншому – нові правила гри «елітарної» спільноти, яка усвідомлює себе як єдність.

*«О л я. (розтираючи кулак) Хто не з нами – той проти нас!*

*А л і н а. А хто проти – той приречений. Так що, поміркуй добряче, скористайся мізками, якщо вони в тебе є.*

*Т а н я. Не турбуйтеся, розуму у вас позичати не буду. Це вже певно!»* [118, 7].

Уся достойна поведінка Тані сприймається «елітним» класом як виклик. Це виклик світобаченню, у якому нема місця ні високим орієнтирам, ні супротиву й відстоюванню власної гідності. Про це свідчить наповнена не тільки іронією, а й ненавистю характеристика однокласників: «А ось і героїня дня!» [118, 13]. Конфлікт цінностей набуває форми боротьби аморальної зграї вовків проти героїні-одинака, ідеалістки. Спротив викликає ненависть, адже підриває розуміння світу, вироблене «елітою», концепцію пріоритету матеріальних цінностей і занепаду духовних, підкорення людей новим правилам гри.

Зіткнення світоглядних позицій уповні логічно підкріплюється іншим типом конфлікту – між нормою та її порушенням, хоча кожна зі сторін опозиції

розуміє норму по-своєму. Для Тані – це духовність і людські стосунки, для зграї – матеріальні й кар’єрні цінності, антидемократизм, приниження слабкіших, агресивне нав’язування власних правил гри. Прикладом актуалізації концепту «норми» та зіткнення різних його інтерпретацій може слугувати низка діалогів і реплік.

«М а к с. Дівчинка наливається. Треба її провчити. (*Хлопці насуваються на Таню*).

А л і н а. Заспокойтесь – класна йде.

В ч и т е л ь к а. Таню, як ти себе почуваєш, нормально?

Т а н я. Дивлячись, що приймати за норму.

В ч и т е л ь к а. Зрозуміло. Якщо ти в своєму репертуарі – тоді все гаразд» [118, 13].

Тетяні настійливо пропонують перейти на інші норми, прийняти нові правила поведінки в соціумі, хоча й у такому випадку ніхто не збирається ставитися до неї, як до рівної, але здача позицій стала би перемогою зграї над «чужою», бунтаркою. «А л і н а. У мене немає проблем! Якщо будеш цяця, ти їх теж не матимеш. Виший, зазнай насолоди життя» [118, 23].

Гідна поведінка Тані, яка керується моральними принципами, є викликом для «елітних» однокласників і одночасно перевіркою на людяність для інших. Так, відмова сусіда Вадима (який служить охоронцем у домі Аліни) допомогти Тані, врятувавши її від згвалтування однокласниками, свідчить про його підкорення новим аморальним правилам життя та про перетворення юнака на слугу схиленої зграї.

« Т а н я. Пустіть мене! Вадиме, допоможи мені...

В а д и м. Мені дуже прикро, маленька, але це суперечить наказу господині. Ти ж чула...» [118, 23].

Названий конфлікт між нормою і новими правилами життя набуває різних смислових відтінків. Так, наприклад, протиставляються людські та суспільні закони моралі різним девіаціям і збоченням. Наприклад, саме божевіллям Таня вважає скандальну поведінку молодої пари, яка руйнує свою

сім'ю, не розуміє цінності родини: «Що ви робите? Недолюдки! Навіщо вам була потрібна ця дитина?! Вам давно час у божевільню! Вас не можна поміж нормальних людей випускати» [118, 17]. Виокремлюється й інша смислова опозиція: норма / потворність, перверзія. Так, Тетяна вважає себе нещасною, оскільки не вміє вибудувати своє життя й стосунки з іншими через відсутність у неї повноцінної сім'ї – із батьком, материнською турботою, взаємною любов'ю. Дивлячись на сусідське немовля, дівчина тужить і пророкує: «Маленької шкода. Виросте потворою, як я, з такими батьками» [118, 17].

У п'єсі С. Новицької розгортається традиційний для драм про юнацтво конфлікт поколінь, але він набирає специфічних рис і навіть символічних змістів. У «Крейзі» зображуються слабкі батьки, які викликають лише розчарування своєю недбалістю: «Нащо ти взагалі мене народила» [118, 10], – закидає Тетяна матері, яка повністю поринула у свою трагічну любовну історію і не чує, не розуміє дочку. Так само не зацікавлений проблемами дитини «гусар» батько. Розгортається конфлікт непорозуміння, розриву комунікації, що провокує взаємні звинувачення (адже мати вважає, що, влаштувавши дочку в елітний ліцей, вона зробила для підлітка все потрібне, а дочка її несправедливо зневажає). Із духовною немічністю батьків контрастує сила «дідів», тобто іншого покоління, яке в драмі уособлює культурне коріння не конкретної сім'ї, а всього народу. Не випадково таку роль людини-опори відіграє в п'єсі не рідна бабуся (її нема), а сусідка Іллівна. Вона цікавиться проблемами дівчини, говорить з нею, підтримує, дає поради, тобто перебирає функції матері. Важливими є ще два моменти. По-перше, Іллівна розповідає про свою долю, яка відтворює трагічні випробування всього народу у ХХ ст., вводить Таню у широкий історичний контекст, укорінює молоду особистість. По-друге, Іллівна передає Тані естафету шляхетності. Сусідка, дворянка, колишня княгиня, дарує дівчині старовинну родинну обручку як спадок і символ наступності поколінь, єдності (на противагу розриву з батьками). «Затрималася я на цьому світі, Танюшо. З моєї рідні ніхто вже не залишився. Одна лише пам'ять живе. Збережи її, якщо зможеш» [118, 10]. Іллівна стає

оберегом Тетяни, її містичним охоронцем (на противагу не тільки батькам, а й образу Містичної вчительки зі сну, яка виступає в ролі холодного поплічника знущань, утілення темної сили). У фіналі палка молитва Іллівни та прохання до Бога взяти її життя замість молодого рятує дівчину від смерті, творить чудо спасіння й одночасно накладає обов'язок виправдати бабусині сподівання в майбутньому правильному житті. Таким чином, конфлікт поколінь переходить зі сфери соціальної, психологічної на рівень символічний – більш широких узагальнень. Йдеться про збереження або знищення духовного й культурного коріння народу, утримання або ж руйнування спадковості. Цього комплексу проблем і протистоянь у «Крейзі» авторка лише торкається. Але він оцінюється сучасними драматургами як дуже важливий, розвивається в інших творах і доходить апогею та символічного звучання в п'єсі Н. Ковалик «Хочу до мами».

У драмі С. Новицької реалізується тип конфлікту, який можна було б визначити як метаконфлікт. Автор, по-перше, застосовує прийом абстрагування, а по-друге, усі названі вище типи конфлікту синтезує і виводить на максимально високий, метафізичний, рівень протистояння. У виразнюється вічне зіткнення й боротьба добра і зла, божественних та інфернальних сил. У цьому вбачається традиція літератури Середніх віків і бароко.

Таке максимальне узагальнення й абстрагування проводиться у фіналі. В останньому епізоді на сцені з'являються представники двох вічних метафізичних сил. За душу самогубці борються Ангел і Чорт. У підтексті таке протистояння увиразнює важливу позицію авторської концепції, яка образно втілює уявлення про душу людини як поле бою метафізичних сил (тут можливим є розвиток ідей Ф. Достоєвського, утілених у «Братах Карамазових», використання підтекстів цього твору). Таке протиборство підкреслює складність характеру й неоднозначність поведінки самої героїні, адже кожна з сил знаходить аргументацію на користь того, щоб вважати душу Тані своєю. Дискусія Ангел й Чорта відбиває й вічний міфологічний сюжет суду над душею, її оцінювання на вагах. Зрештою таке фінальне абстрагування ретроспективно розбиває (у сприйнятті глядача) всіх героїв п'єси на два табори

– служителів добра і зла. Увиразнюються й переходи героїв між полюсами праведності й гріховності, що висвітлює складність характерів та екзистенціальний вимір вибору. Такі акценти суттєво поглиблюють філософську наповненість твору.

Важливим для розуміння авторської концепції є запропонований вихід з протистояння божественних і інфернальних сил. Долю Тетяниної душі й життя вирішують не Ангел і чорт, а Бог – на прохання людини, за її вільним та праведним вибором. Саме молитва старої Іллівни про порятунок Тані, щире бажання віддати власне життя замість юнацького, узяття на себе всі провини дівчини, вільні і невольні, слова вибачення й любові – усе це створює чудо спасіння. А далі пасхальний архетип у фіналі реалізується в прозорінні й перетворенні інших героїв, у суголосному звучанні мотивів життя, добра і щастя («М а т и. Жива ріднесенька!.. Ти в мене молодець, донечко... Все у нас буде добре. Ми ще будемо щасливі» [118, 25]).

Реалізація пасхального архетипу, поєднання смерті (Іллівна помирає) і життя, спасіння формує ефект катарсису. Саме він протистоїть постмодерній іронії п'єси та знімає тотальний трагізм фіналу.

Своєрідність п'єси С. Новицької полягає і в тому, що драматург створює складну концепцію образу молодого героя на противагу деяким доволі схематичним образам «нової хвилі» (формування позитивного Литвина і негативного Засеки в «Шкільній драмі» Я. Стельмаха, або ж злочинця Бориса в «Дитячих забавах» В. Фольварочного не показано в тексті, глядач бачить результат, сформований характер). Складність же образу Тетяни можна пояснити, на наш погляд, тим, що письменниця фіксує увагу саме на екзистенційному пошуку, на драматизмі переживань, на виборі, на процесі самовизначення, сповненому сумнівів, спокус, внутрішньої боротьби. Тетяна ще не знає, хто вона така, яка вона, лише прислухається до переживань та внутрішніх орієнтирів. Такий модус сприйняття героїні задано в першій сцені її знайомства з класом і знайомства глядача з дійовими особами. Тетяна читає власні вірші, у яких намагається висвітлити власну сутність і життєву програму:



« Чи буду я холопка, чи княгиня,  
По правді, все одно мені.  
Та неодмінно – героїня  
Я мушу бути у житті.

*Загальне похвалення в класі, окремі вигуки «Вау!», «Майже Шекспір!», «Оце так заліпила» [118, 3].*

З цього моменту протягом усієї п'єси постійно звучать самохарактеристики Тетяни та її оцінки іншими героями. Ці визначення доволі контрастні. Сама себе вона вважає не тільки героїнею, а й «наївною дівчинкою», яка занадто відверто розкрила душу однокласникам. Називає себе «потворою», скаліченою відсутністю нормальної сім'ї та батьківської уваги. Наприклад, Тетяна приміряє на себе значну кількість ролей, породжених літературними алюзіями та життєвими ситуаціями. Отже, драматург акцентує пошук дівчиною власного «Я».

Поданий автором широкий спектр опосередкованих характеристик Тетяни посилює та увиразнює портрет героїні. Таким чином, моделюється стереоскопічна картина, глядач знайомиться із різними точками зору й можливими варіантами інтерпретації образу. Однокласники теж намагаються зрозуміти, з ким саме мають справу, негативно оцінюючи романтизм та героїчний модус поведінки Тетяни – «Принцеса-Недоторка», «героїня дня». Погляд зосереджується на певному інфантилізмі Тетяни, яка не розуміє дорослих (з позицій однокласників) правил гри в суспільстві – «невихована, забіякувата дівчинка» [118, 8; 13; 23]. Акцентується потенційна загроза «елітарній» системі цінностей та одночасно бійцівський характер новенької – «епідемія», «чума» [118, 17; 7; 9]. Найчастіше звучить характеристика – «божевільна». Так оцінюються спротив чужим правилам і активна позиція у відстоюванні своєї картини світу («Та тобі в божевільні місце», «Відчепись, ненормальна», «Ти що, здуріла?» [118, 9; 17], – у подібному ключі реагують на Таню не тільки реальні герої, а й вигадані образи з фантазій, снів, видінь).

Окреаційними засобами виступають у драматичному моделюванні персонажа не тільки зовнішні дії, а відтворення численних фантазій, снів, видінь, кошмарів, марення героїні, тобто її внутрішнього життя, проявів несвідомого. Це суттєво розширює межі психологічного аналізу, увиразнює суперечності натури молодої людини, яка динамічно розвивається й шукає себе.

Фантастичні світи займають у п'єсі таке ж місце, як і реальний. Епізоди реального життя й фантастичних пригод чергуються, вступають у складні семантичні стосунки. Між ними завжди існує межа, але вона легко й органічно перетинається. Наприклад, якась деталь реального світу породжує фантазію творчо, поетично налаштованої героїні, або ж зовнішня подія викликає марення (так відбувається, коли підступні однокласники провокують падіння Тетяни, а потім ще й «рятують», «надають першу допомогу», протираючи лице жертви не перекисом водню, а ефіром, що й викликає перверзійний стан свідомості). Так само логічним, умотивованим є й вихід з фантастичного світу – сигналом перетинання кордону стає дзвінок телефону, будильника, стукіт у двері, які переривають фантазування або сон і переключають Тетяну на сприйняття життя в інших, реалістичних і логічних координатах.

Продуктивним для аналітичного осягнення твору є різноманіття й внутрішня функціональна єдність форм утілення фантастичних світів. Найбільш репрезентативними є творчі фантазії Тетяни. Героїня проявляє себе як талановитий митець, який отримує натхнення із незначних деталей повсякдення. Якийсь непоказний уривок реальності, деталь пробуджують фантазію. Так, красива нічна сорочка (якою мати відкупається за власну неувагу) перетворюється в уяві на сукню Джульєтти і тягне за собою ліричну й комічну сценку. Порожній холодильник, у який матуся забула покласти їжу для дочки, та копійки в кишені відразу надихають на створення образу юної жебрачки, приміряти його на себе, а потім розвинути до крайнощів і абсурду (приборкання уявного нахабного міліціонера, який ображав і принижував жебрачку, тобто втілював ідею її безпомічності й незахищеності). Таких сценок

декілька, вони сприймаються Тетяною як «репетиції», навіть отримують символічні назви. Так, жебракування характеризується за класичним зразком як «Блиск та убозтво нашого життя». Подібні «репетиції» втілюють мрії і жахи, сумніви, вони постають як випробування різних варіантів своєї долі.

У сценках, як і в інших формах реалізації можливих світів (снах, маренні, перверзійних станах свідомості), спрацьовує єдиний механізм інтерпретації – це перетворення на протилежність, що формує ефект абсурду, враження нестійкості, хаотичності. Так, наприклад, романтичний Ромео перетворюється на брутального Отелло – схожого на ревнивця сусіда, і мрія про кохання іронічно переосмислюється, ставиться під питання сама можливість романтичних стосунків у цьому перевернутому світі. А принижена жебрачка сама починає переслідування міліціонера, із жертви перетворюється на нападницю доводячи, що агресія в цьому світі є основним правилом виживання. Ролі змінюються. Образи перетікають з одного амплуа в інше, створюючи ефект комічного і жахливого одночасно.

Іншу форму фантастичних світів репрезентують сні. У них з'являються як реальні персонажі (наприклад, учні), так і фантастичні (приміром, «Містична вчителька», вампіри). Сні будуються за тим же механізмом змін на протилежне, що задіяний і в сценках-фантазіях. Так, наприклад, ідилічна картинка радісної і прихильної зустрічі школярів із новенькою, з Танею, обертається волею «Містичної вчительки» на щось непередбачуване, ненормальне, жахливе, неприйнятне в дитячому колективі, у школі. «Містична вчителька» виступає в ролі режисера або диригента дії, вона подає знаки своєю чарівною паличкою-указкою, і школярі з радістю реалізують якийсь жахливий, інфернальний задум. Привабливі обличчя начебто прихильних «друзів» замінюються масками вампірів, вітання переростають в удари, музика перетворюється на «неймовірну какофонію». Таня втягується в центр ворожого «страшного кола», з якого не бачить виходу. Інфернальний зміст цього образу є очевидним, тим більше, що від загибелі героїню рятує лише настання ранку, а традиційний крик півня (який розсіює диявольські сили) тут замінює більш

реалістичний дзвоник будильника. У цьому сні нам убачаються обіграні, перевернуті підтексти «Вія» М. Гоголя.

У сні посилюються юнацькі жахи, він висвітлює переживання важкого процесу соціалізації, тобто очуднює реальну ситуацію. Сон доводить конфлікт на ґрунті соціальної нерівності до крайніх, гротескних форм, що виявляються у порушеннях норм спілкування та шкільного виховання. Але він має і символічні змісти загибелі, пастки, пророкує майбутні страшні випробування.

Аналогічну функцію психологічної характеристики та очуднення реальної ситуації виконують видіння, що породжені зміненним станом свідомості. Одне з таких видінь виникає на уроці фізкультури, коли однокласники спочатку знущаються над бідною одежиною, спортивним трико Тані, потім провокують її падіння і, нарешті, «приводять до тьми» ефіром. Тетяні під дією ефіру ввижається, що, по-перше, вона стає переможницею конкурсу краси в ліцеї, отримує корону й шубу як приз. Такий образ утілює типову для її віку мрію про красу й успіх. По-друге, її новий статус супроводжується визнанням, любов'ю, захопленням однолітків. А це вже видає комплекси соціалізації, бажання позитивного самоутвердження й налагодження стосунків, жагу компенсації за отримані образи, пережиті знуцання. Але й це видіння-мрія перевертається на протилежне. Радісні вітання однокласників доходять апогею: Тетяну починають підкидати вгору, але в якийсь момент усі дружно й змовницьки розступаються і вона падає на підлогу. Захоплення оточуючих обертається лицемірством і знуцанням. Гротескним виявляється й образ «переможиці». «Аліна вдягає шубу на Таню. Таня дивно виглядає в короні, шубі, трико, з розквашеною губою і пластиром на щоці» [118 , 13]. Зауважимо, що гротескність образу забезпечує саме поєднання фантастичного й реалістичного, вивищеного й приниженого.

Важливою функцією фантастичних сцен є свідоме чи несвідоме перебирання варіантів характеру і долі. Варіанти ці доволі контрастні і складають разом гротескну картину. Наприклад, з одного боку, Тетяна схильна до світлих мрій наяву. Вона для себе й сусідського немовляти (дівчинка явно

повторить Танину долю забутої батьками дитини) вигадує казку, яка має очевидну компенсаторну функцію та націлена відсунути жорстоку реальність і поновити сплюндровані норми та ідеали. «Сирітки ми з тобою, сирітки. Всі нас покинули і нікому ми не потрібні. Хочеш я розповім тобі добру казку про щасливих людей? Ось послухай. «В одному казковому палаці жили собі король і королева. І була в них донька – Принцеса. Вони дуже любили одне одного! Їм було добре і радісно всім разом» [118, 16]. А з іншого боку, у свідомості Тані народжуються доволі злі, агресивні фантазії, у яких вона бачить можливий негативний варіант долі. Реальна бійка з Аліною і погрози однокласниці про судові наслідки породжують тривожні фантазії. У них Тетяна вже виходить із за ґрат зі страшним досвідом вовчої зграї, добуває справжню зброю і починає, за зразком фільмів про месників, полювати на всіх мерзотників, вчиняючи над ними суд. Зрозуміло, що за законами художнього світу у «Крейзі» все перевертається: пістолет виявляється дитячим, водяним, а месниця вже в реальності перетворюється на жертву, тобто повністю програє жорстокому світові, за законами якого збирається жити.

Таким чином, у своїй уяві Тетяна грає багато ролей, випробовує різні варіанти долі. Серед них: романтична героїня, Джульєтта, Дездемона, жертва інфернальних сил, вампірів; жебрачка; сирітка при живих батьках; княжна, переможиця конкурсу «Міс Ліцей»; засуджена, месниця. Всі ці ролі моделюються з використанням відповідних культурних кодів: літературного (орієнтирами є тексти Шекспіра, твори романтиків), маскультного (фільми жахів, трилери, реаліті-шоу, конкурси тощо), субкультурного (жебрацькі пісні, блатний фольклор, запозичений із шансону) тощо. На відміну від образів попередньо аналізованих п'єс, характер Тетяни змальовується як рухлива система із декількома домінантами. Уже не у власній уяві, а в реальності (за авторським задумом) Тетяна виступає в таких амплуа:

- «Романтичної героїні», сповненої ілюзій, не пристосованої до жорстокого світу; ця модель поєднує контрастні начала: високі ідеали, інфантильність, щирість та позу. Таку героїню легко обманути, спекулюючи на

її цінностях: на довірі до людей, надії на те, що всі мають уявлення про ідеал та норму й схильні до щирої комунікації та компромісу, гуманізму.

- Розкривається модель «жертви», притаманна творам «нової хвилі» в цілому. Тетяна стає жертвою цькування, вступаючи у відкритий соціальний конфлікт. Образ героїні символізує долю молодого людини в сучасному «божевільному світі» в цілому;

- В образі підкреслюються яскраві ознаки моделі «бунтаря», що протистоїть оточенню «одного в полі воїна», ця модель навіть переростає в крайність – фантазмагорійний образ «месника», але наївного, довірливого, через що він часто перетворюється на «жертву».

- Суттєво розширюються й деталізуються параметри моделі «зломленої людини», яка не бажає жити в «божевільному» світі й не бачить перспектив власного розвитку. Таке світовідчуття й приводить Тетяну до самогубства.

- Доволі несподіваною і новаторською в цьому колі образних амплуа виглядає модель «воскреслої» після смерті героїні. У її образі задіяний пасхальний архетип, який знаменує відродження, перспективу, перетворення. Що саме станеться з Тетяною після перетинання меж життя і смерті, у п'єсі не показано. Драматург пропонує здійснити подальше розгортання зміненого характеру в уяві глядача. Але про можливість таких тотальних змін свідчить перетворення оточуючих, які пережили потрясіння й зараз по-новому зрозуміли сенс буття, його справжні цінності, повернулися до провідних позитивних екзистенціалів любові, добра, родинності.

Важливим для розуміння концепції героїні у фіналі стає й паралельне звучання мотивів спадковості та нового народження: Іллівна передає спадок честі й гідності Тетяні, а молода сусідка виявляє свою любов до героїні обіцянкою посидіти з майбутніми дітьми Тетяни. У дискурсі любові поєднуються й часові виміри: минуле (Іллівна, що втілює традицію, ядро культури), сьогодення (прозріла мати) та майбутнє (діти, що колись з'являться на світ і будуть оберігатися усіма, хто зрозумів сенс життя).

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- У п'єсі «Крейзі» запропоновано нову модель молодого героя, яка базується на розвитку досягнень «нової хвилі» й одночасно суттєво розвиває надбання попередників, пропонує нові параметри інтерпретації та художнього узагальнення. Новаторською є сама художня настанова драматурга: фіксується процес пошуку себе молодим героєм, переживання різних реальних та фантастичних ситуацій, які пропонують численні орієнтири самоідентифікації. Гротескність їх поєднання характеризує «божевільний» світ і складність характеру та його діалектику. Автор доводить неможливість зведення образу сучасної молодої людини до однієї з традиційних моделей, демонструє поєднання контрастних ознак. При цьому він формує й художній фокус, який дозволяє в гротескному хаосі орієнтирів самоідентифікації побачити цілісність руху й тенденцію до структуризації. Цим фокусом стає поєднання великоднього архетипу із відродженням традиційних цінностей і актуалізацією спадковості, наслідування. Згідно з авторською концепцією, позитивний молодий герой – це людина, яка приречена шукати себе в хаосі «божевільного», перевернутого світу, пережити сумнів в орієнтирах, пройти ініціацію та воскреснути й відродитися, щоб нести з покоління в покоління орієнтири любові і людяності, гармонізувати світ.
- Такий об'ємний образ віддзеркалює загальну тенденцію до ускладнення художньої системи, до посилення умовності. Це відбивається в стильовому синтезі. У творі переплелися ознаки «жорстокого реалізму» «нової хвилі», традиції бароко, модернізму й постмодернізму. Актуалізація принципів цих стилів здійснюється вибірково і служить загальній меті відображення складної картини сучасності й сповненого протиріч характеру молодого героя. Автор веде діалог з літературними традиціями, розвиваючи або переглядаючи їх.

- Суттєвих змін зазнав конфлікт п'єси. Він постає поліаспектною системою, у якій різні типи конфлікту доповнюють один одного, але всі сходяться у фокусі метафізичного протистояння, вічної боротьби світлих і темних сил. Така актуалізація давньої традиції відповідає закону художньої інверсії, притаманному перехідному художньому мисленню, тобто звертанню до найдавнішого культурного досвіду.

### **3.2. Художнє новаторство п'єси Надії Ковалик «Хочу до мами» (концепція героя та її реалізація)**

Львівська драматург і прозаїк Надія Ковалик увійшла в літературу у 2000-ні р. п'єсами «Се-ля-ві!», «Тріумфальна жінка», збіркою творів «На сходах». Справжнє визнання письменниці принесла драма «Неаполь – місто попелюшок», поставлена вперше у 2002 р. на сцені Національного театру імені Марії Заньковецької у Львові. Наступна п'єса стала поворотним етапом не тільки у творчості митця, а й таким новаторським відкриттям, яке може свідчити про зміцнення позицій сучасної молодого драматургії в цілому. Це твір «Хочу до мами», прем'єра якого відбулася 21 березня 2004 р. у Волинському обласному українському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка. П'єса та її режисерське вирішення були високо поціновані критикою.

Безсумнівне художнє новаторство твору Н. Ковалик базується передусім на зверненні драматурга до реалій 2000-х р. Художня інтерпретація складної реальності, сміливий аналіз її протиріч свідчать про зрілість митця та висвітлюють загальні тенденції молодого драматургії: ангажованість сучасністю, сміливе втручання у процеси культурного життя країни, художнє експериментування.

Крім того, на наш погляд, новаторство Н. Ковалик полягає в підході, який змінює специфіку соціальної психологічної драми. Письменниця від художнього дослідження соціальних факторів іде до постановки загальнокультурних проблем, загострених кризовим часом. До таких проблем належить віднайдення національної ідентичності, чим особливо активно



займається сучасна література в 1980–2000-ні рр. Оптимізм пошуків відбився в історичних і «антиісторичних» творах О. Клименко «Святополк Окаянний», побудованих на біографіях видатних українців (наприклад, «Таїна буття» Т. Іващенко, «Сповідь з постаменту» А. Семерякової), фольклорних стилізаціях (наприклад, «Чарований запорожець» Б. Жолдака). Для них характерний оптимістичний пафос національної самоідентифікації. А от у п'єсі Н. Ковалик репрезентовано дещо інший ракурс – це випробування національної ідентичності в часи гострої соціальної і культурної кризи. Такий підхід протистоїть оптимістичним утопічним моделям, посилює критичний пафос, діагностує хворобу, ставить питання «що робити?» (це один з мотивів п'єси) та набирає рис застереження.

Фактично для характеристики сучасності й можливого майбутнього країни обирається найболючіша проблема – загроза національній ідентичності, яка йде зсередини, з перверзій, відхилень і вад особистісного та соціального розвитку. Вона вирішується на найдраматичнішому матеріалі – долі сім'ї, світосприйнятті підлітка. Через побутовий план, пласт повсякденності просвічує загальнокультурний, філософський зміст подій та зрушень. Не дарма критика схильна називати п'єсу «Хочу до мами» «драмою з життя українського народу» [36].

Оптикою розгляду проблем стає явище, притаманне 2000-ним, – це масова трудова еміграція з України до Європи, причиною якої стали злидні, економічна криза, безперспективність життя, тотальне розчарування у можливості побудувати свою долю на батьківщині. Письменниця вважає цю проблему стрижневою. Про це свідчить написання двох творів на тему еміграції – «Неаполь – місто попелюшок» і «Хочу до мами». У них драматичні реалії розглядаються з різних позицій: у першій – крізь призму світосприйняття дорослих, які покинули рідну землю; у другій – полишених дітей, що гостро відчують неправильність буття, руйнацію гармонії, яку не може пом'якшити матеріальна компенсація, гроші й дарунки, які надсилають батьки. Є ще одна просторово-світоглядна межа вододілу між матеріалом п'єси. У першій – події

відбуваються «там» й увиразнюють культурний шок, зіткнення «свого» й «чужого», а в другій – драма розгортається «тут», удома, де перевіряється стійкість «свого». Очевидною є спільна для двох п'єс інтенція деміфологізації. У першій – деконструюється архетип попелюшки й утопічний міф про прекрасну країну за морями, за горами. А в другій – піддаються переосмисленню архетипи матері, родини й рідної землі.

Додамо, що драма еміграції з усіма її наслідками для дорослих і дітей інтерпретується письменницею як типова, така, що може стати оптикою для розгляду загальнокультурних зрушень. У п'єсі «Хочу до мами» ситуація розриву зі своїм корінням, переживання втрати й пошуків виходу з глухого кута обставин зображується тричі, тобто дублюється в різних варіантах, які демонструють схожість, поєднання у фокусі типових моментів. Від'їжджає на заробітки і вже три роки не повертається з Італії мати сімейства Кулиняків. Так само довго працює в Греції батько сімейства Майстренків. Молоденька вчителька Софія Петрівна теж живе без заробітчани-матері й прагне до неї переїхати. Драматург максимально загострює ситуацію, підкреслюючи незворотність процесу руйнування сім'ї, культурної спільноти (ніхто із заробітчан уже не повернеться, а дехто навіть загине). Усі герої, що живуть і тут, і там почнуть влаштовувати нові сім'ї, звикати до відчуженості. Молодь у своєму прагненні зустрітися з утраченою матір'ю (мотив «хочу до мами») теж назавжди полишить батьківщину, як це відображено у фіналі (юний Роман Кулиняк навіть мріє згодом забрати в Італію кохану Наталку, рішуче налаштована не повертатися й молода вчителька, яку після смерті бабусі на батьківщині «ніщо не тримає»).

Така драматична інтерпретація теми отримала схвальні відгуки критиків. Дослідники оцінили п'єсу як надзвичайно актуальний, новаторський текст. У характеристиках увиразнюються соціально-психологічний та загальнокультурний аспекти національного самовизначення. Так, Є. Божик звертає увагу на психологічну травму, що зазнали діти після руйнації сімей емігрантів, на відсутність родинної, духовної уваги, яку не в змозі

компенсувати матеріальні блага закордонного заробітку батьків. Гостро ставиться питання про перспективу, духовну спроможність таких дітей у подальшому розбудовувати рідну країну. «Діти, яких ми бачимо у виставі, – наче побите градом колосся. Вони вже ніколи не будуть вірити й довіряти, не усміхатимуться з дитячою щирістю і відвертістю, рідний дім уже ніколи не буде для них криївкою від негараздів життя. Наталка, Михась, Роман – передчасно постарілі діти, яких завжди переслідуватиме страх омани й втрати. Цим дітям належить завтра. Завтра їм бути і творити майбутнє. То ж чи не наші гріхи – нинішніх господарів життя – переростуть у пороки господарів завтрашніх» [16]. Як бачимо, критик робить акцент на психологічних, світоглядних наслідках руйнування сім'ї як базової підвалини соціального життя.

Р. Горак акцентує на іншому – на увиразненні культурних засад народу й необхідності їх зберегти. «Як страшенно боляче і страшенно соромно за себе! Що з нами діється і в чому причина зла? Чи справді причиною зла є те, що ми так безпросвітно зубожіли, чи, може, причина зовсім в іншому? Чи німці, які після війни хотіли відбудувати свою батьківщину з руїн, масово виїздили до Італії, до Штатів? Чи мандрували світами в аналогічній ситуації японці? Хто ми? Чи маємо свою національну честь? Чи ми справді є для того, щоб бути тяглом у бистропоїздних потягах своїх сусідів і постійно бути слугами?

Яку масу проблем підняла п'єса Н. Ковалик з такою простою назвою – «Хочу до мами»! Скільки поставила запитань! Чи маємо ми мужність бодай чесно відповісти на них? Чи маємо відвагу піти тими сходами, які ведуть нас до матері – нашої України?» [36,].

Зауважимо, що обидва критики аналізують сценічне театральне дійство, вдалу сценографію. І важливим є те, що відзначається самовіддана емоційна гра юних акторів (студійців та учнів училища), що дає підставу для висновку про актуальність твору для молоді, сприйняття його проблематики і колізій як близьких.

Письменниця змогла знайти вдалі художні прийоми для втілення задуму, той художній код, який є адекватним викликам часу. Новаторським є не тільки зміст, а й форма твору, письменниця розбудовує поетику «новітньої хвилі».

У цьому підрозділі роботи ми ставимо собі за мету з'ясувати вектори художнього пошуку й охарактеризувати його новизну в параметрах міфологічного коду, символіки, дії, конфлікту, героя.

Дію в п'єсі зумовлює рефлексія фундаментального порушення рівноваги, норми: батьки залишають своїх дітей заради заробітку за кордоном і тим ставлять під загрозу сім'ї, правильність і можливість виховання, психологічний спокій, близькість поколінь. У подальшому дію рухає, загострює й пришвидшує інтерпретація цього порушення героями, зокрема, юнаком Романом, який на початку твору наче прокидається, усвідомивши загрозу повної руйнації свого світу. Він реагує на раптом відкрити жорстоку правду розлуки: не тільки він притерпівся до відсутності матері, забув її природний (а не спотворений штучними посмішками перед фотоапаратом) вигляд, а й батько закохався в сусідку, чоловік якої багато років за кордоном; прокидаються ревності до чужих дітей, яких глядить матір; зайнятість батьків відтіснила дітей на маргінес; зрештою виникає небезпідставна підозра, що й самі батьки-заробітчани знайшли собі на чужині інші сім'ї. Отже, увесь звичний ідилічний космос руйнується. Ці відкриття проводять різку межу між довірливим дитинством і бунтарським юнацтвом, яке не приймає несправедливий, негармонійний світ. З емоційних реакцій на страшні прозріння й починається п'єса.

Талант драматурга проявляється в тому, що за побутовим епізодами, за повсякденністю проглядають філософські, глибинні підтексти.

Так, перша сцена починається з того, що Роман порівнює два тексти, які мають зовсім різну модальність і концепції різко контрастують, що сприяє увиразненню конфлікту світоглядних позицій. Перший – це щоденник життя новонародженого Романа, який вела його молода мати. Загальна позитивна тональність документа, наповненість записів любов'ю, щастям, відчуттям нерозривного зв'язку двох рідних людей формують символічне поле з

семантикою раю. Виникають асоціації із Шевченковим віршем: («У нашім раї на землі нічого кращого немає, як тая мати молодая з маленьким дитятком своїм»). Така асоціація виправдана подальшими зверненнями автора до Шевченкових слів, але вже щодо тих, хто забуває неньку-батьківщину. Роман звертається до Наталі, батько якої теж довго не повертається з Греції: «Це означає... що ні в тебе, ні у мене більше немає сім'ї. Розумієш, ми усе втратили. Втратили – «за шмат гнилої ковбаси», як писав Шевченко. Ось що трапилося, Наталю! [68, 7]. Щоденниковим записам, які символізують для Романа втрачений рай, протиставляється інший, пізніший текст. Це лист матері з Італії, він наповнений тугою, але одночасно відображає страшні «закони розлуки» («Неаполь – місто попелюшок»). Очевидно, що мати перебуваючи в інакших реаліях, опікується долею (хворобами, негараздами, днями народження) інших дітей, яких доглядає на чужині як нянька й служниця. Емоційний та ідейно-змістовий контраст між двома текстами вражає, хоча обидва належать до одного типу сповідальної автодокументальної літератури (щоденник і епістолярій), обидва відверті й ліричні. Другий текст символізує для Романа пекло. Це підтверджує страшна реакція підлітка: він виколує очі на фотографії чужим дітям, бажає їм смерті, мстить за руйнацію свого світу («Вони забрали мою маму. Це через них вона там» [68, 8]).

Таким чином, за інфантильними розчаруваннями в підтексті увиразнюються смислові конструкції із загальнокультурним змістом – рай, пекло, мати, діти, гармонія, хаос. Це суттєво поглиблює філософське звучання п'єси, виводить її на вищий рівень узагальнення.

Прозріння Романа стає етапом дорослішання, ініціацією жорстоким світом (адже раніше, усі шість років хлопець по-дитячому не переймався відсутністю матері, вірив у її швидке повернення). Усі подальші потрясіння будуть сприяти цьому процесу, одночасно поглиблюючи трагізм світосприйняття. У цьому плані показовою є характеристика, яку дає Роман Наталі та її другу – «підстаркуваті підлітки» [68, 32] – її можна вважати самохарактеристикою. Постійно з різними емоціями – гіркотою, іронією –

звучить мотив дорослішання дітей у репліках батьків (зокрема Світлана говорить: «Рано чи пізно діти стають дорослими. І в кожного це стається по-своєму...»), «Я к и м. Вітаю! Ти у мене теж дуже подорослішав! (*Цитує*). «І в кожного це стається по-своєму» [68, 31 – 32]). Ініціація горем, утратою батька, разюче змінює зовнішній образ та світосприйняття маленького Михася. У перших сценах це інфантильний підліток у навушниках, який копіює Майкла Джексона, а в останніх – зацікавлена від стресу людина, а потім і надзвичайно чутлива й мудра особистість, яка бачить переживання інших.

У перших сценах ситуація показана в сприйнятті Романа, далі вона відтворюється стереоскопічно, з позицій інших дітей (Наталки й Михася з родини Майстренків), покинутих дорослих, батьків і тих, хто поїхав уже назавжди.

Емоційна реакція Романа увиразнює формування в п'єсі типового для сучасної соціально-психологічної драми конфлікту – між нормою та девіацією. Розвиток конфлікту формує картину перевернутого світу (як і в інших аналізованих п'єсах). «Усе перевернулося з ніг на голову!», – так характеризує цю ситуацію Роман. – «Це ненормально»; «Та ви просто зарізали мене!»; «Я просто викопаний пітекантроп. І все це для мене жахливо. Лицемірство. Підлість. Зрада!» [68, 5; 3; 6].

Після пробудження від інфантильного сну випружується другий виток дії. Відкриття руйнації ідеалу сім'ї спонукає спочатку з'ясувати причини явища, а потім пробуджує бажання виправити всі викривлення, причому колективною дією, із залученням усіх членів родин Кулиняків і Майстренків. Треба будь-що повернути батьків-заробітчан додому, поновити сім'ї, відбудувати зруйнований космос любові.

Показово, що кожен крок на цьому шляху призводить до несподіваного для Романа погіршення ситуації, динамізує дію, загострює конфлікти між героями. Реалізується традиційна теза про добрі наміри, якими вимощена дорога в пекло. Це свідчить, по-перше, про інфантильність Романа, який усе руйнує непродуманими діями, спонтанними рішеннями, а по-друге,

характеризує надзвичайну серйозність проблеми, її розташування в епіцентрі глобальних зрушень, у перетині системних криз. Намагання з'ясувати «хто винен?» (це яскравий мотив п'єси), утручання в стосунки дорослих лише погіршує ситуацію, висвічує глухі кути, призводить навіть до трагічних наслідків. Роман розробляє сценарій загального порятунку: усім, і дітям, і дорослим, негайно й одночасно написати листи заробітчанами а переконати їх повернутися до сімей. Цей план призводить до руйнування хоч і дисгармонійного, але звичного світу. Листи спровокували загибель Майстрєнка на чужині. Він, знесилений переживаннями, протиріччями та внутрішнім конфліктом, виявив неухажність і зірвався під час роботи з даху. Михась після трагічної звістки німіє від горя. Мати Романа, збурена листом, остаточно вирішує свою долю: лишається в Італії, просить розлучення з чоловіком, приймає пропозицію про одруження з хазяїном, кличе до себе сина. Ситуацію повної руйнації світу Наталка характеризує так: «Існувала визначена невизначеність. І одна крапля надії, а тепер – ніяких сподівань. Лиш могила...» [68, 29].

Наступна перипетія дії пов'язаний із намаганнями всіх якось вибратися із-під уламків, здолати руїну. Парадоксальним чином, а може, за логікою перевернутого світу, із замкненого кола нещастя допомагають вийти нові потрясіння. Наталка намагається вразити своєю поведінкою вбитих горем матір і Михася, щоб пробудити їх. Вона не ночує вдома, імітує падіння з балкону (яке стає справжнім з необережності) і тим, дійсно, повертає шокованому Михасеві мову, а матері нове бачення ситуації. Критик Є. Божик вважає таке післястресове одужання Михася єдиним позитивним результатом розвитку дії, променем світла в загальній трагічній темряві п'єси.

На наш погляд, концепція твору складніша. І це, як ми намагаємося довести, увиразнюється в побудованому на архетипах підтексті. Центральною є традиційна модель фатальної помилки (наслідком якої стає загибель космосу) та її можливого виправлення. Спочатку такої помилки припускаються всі, що й руйнує гармонічний космос, утілений в образі родини (заробітчани їдуть,

чоловіки й дружини їх відпускають і довго не повертають, Роман утрючається в складні відносини, суті яких не розуміє тощо). Детермінантом усіх скоєних помилок Наталя вважає незахищеність любов'ю близьких людей, зникнення астральної близькості. Героїня показово для міфологічного мислення інтерпретує трагічні події у магічному ключі. Наталка в загибелі батька звинувачує Якіма Кулиняка, який і здійснив фатальний крок до руйнації космосу.

«Р о м а н. (*ошелешено*). Через мого батька?...

Н а т а л я. Так! Він звабив мою маму. А вона ж слабка, не зуміла боротися... Вона закохалася в нього! І забула свої почуття до мого батька. А люди оберігають одне одного любов'ю! Розумієш? Мій тато залишився беззахисний... і тому... (*Пауза*). Я знаю, ти хочеш сказати, що його любила Патриція. Але ж вона чужа йому. Її почуття не могло мати такої сили, як кохання рідної людини» [68, 29].

У фіналі твору, фатальна помилка повторюється, виходить на новий оберт кола: Роман теж їде з батьківщини в пошуках мами – свого втраченого раю. Однак усі дійові особи об'єднуються поновленим відчуттям любові й утворюється якась нова конфігурація родини. Усі йдуть проважати Романа, усі поєднані пережитим і новим відчуттям любові та відповідальності. Звучить братнє звернення Романа до Михася, майже синівське до Світлани Іванівни, яка ще недавно викликала бурхливі ревності («Потурбуйтеся, будь ласка, про мого батька. Йому важко буде самому. Особливо на початку...» [68, 35]), любовні слова нареченого до Наталі. Усі поєднані минулими й майбутніми випробуваннями, але просвітлені. Завершується п'єса словами, які в іронічному та грайливому тоні (він знімає пафос) засвідчують нове відчуття любові й родинності: «Р о м а н (*закотивши очі*). Господи, зі скількома доведеться перецілуватися! Де з ким уже вдруге!» [68, 35].

Таким чином, у міфологічному коді п'єси увиразнюються такі мотиви: пошуку втраченого раю, фатальної помилки, загибелі старого космосу й надії



на народження нового. Творові притаманні есхатологічні мотиви, які, на думку вчених, завжди актуалізуються в перехідному художньому мисленні.

Показово, що Н. Ковалик використовує знак біди, який широко розповсюджений в сучасній українській літературі – це Чорнобильська катастрофа. Саме так Яким характеризує руйнування сімейного космосу: «Та у нас Чорнобильський вибух!» [68, 23]. Про вплив цієї події на світоглядні зрушення й своєрідність сучасного мистецтва в епоху постмодернізму писали Т. Гундорова й Н. Корнієнко. Якщо в «Дитячих забавах» В. Фольварочного цей знак наповнений соціальним й історичним змістом, то в «Хочу до мами» він набирає символічних значень і сигналізує про фатальні порушення сімейного космосу або ж особистої долі, відіграє важливу роль в авторефлексії («Я к и м. Я – відпрацьований матеріал, відходи виробництва! <...> Кінець! Усьому кінець! Ні... Це г і р ш е, ніж кінець! <...> Одурений! Принижений! Розтоптаний! Списаний! Викинутий! Живцем похований! Навіки забутий! Скінчилася твоя роль, Якиме! Ти покидаєш сцену – раз і назавжди. Фініта ля комедія!», «Я покійник, Світлано...» [68, 23;23]).

Чільне місце в образній системі твору займає міфологема чарівного слова. Вона вбирає амбівалентні значення. Словом, листом (а не телефонним дзвінком) Роман намагається повернути заробітчан додому, тобто відновити гармонію. «Ми повинні написати! Продумати кожне слово, вийняти прямо з серця» [68, 15]. У цих роздумах актуалізується низка концептів, які мають магічне значення, це «серце», «любов», «душа»; шукається таке слово, у якому «людина виливає душу усю до останку...» [67, 15]. Найтісніший зв'язок цих концептів неодноразово демонструється:

«Я к и м. Але ж треба знайти слова... Як ти кажеш: від серця...

Р о м а н. Слів, які йдуть від серця, шукати не треба (*Пауза*). Шукати треба тоді, коли в серці нічого немає» [68, 15].

Крім магії слова акцентується також притаманний українській ментальності кордоцентризм: у тексті – це повернення від абстрактних і часто демагогічних міркувань Якіма про «закони життя» до справжнього: своїх

коренів, любові, родини, матері. Але це повернення, як справедливо підозрюють Роман і Яким, може бути запізнілим:

«Р о м а н. Ми вже й так втратили багато часу.

Я к и м. <...> Ми й справді змарнували багато часу» [68, 15].

У символі магічного слова поєднуються позитивні творчі смисли та негативні, зокрема мертві слова та німота. Такими мертвими словами здаються Якимові тепер уже фальшиві зізнання в коханні до дружини. А німота сигналізує, по-перше, про глухий кут стосунків, обставин («Не уявляю її тут. Ось припустимо: вона з'являється на порозі... І що я скажу їй? Що?!»), або про межовий рівень горя, омертвіння. Саме так реагує на смерть батька Михась, він перестає говорити.

Надзвичайно вагомим мотивом у п'єсі є материнство, численні образи й ситуації спираються на архетип матері. І цей архетип не піддається жодній постмодерністській деконструкції, хоча й проходить випробування, як і всі інші орієнтири. Для розуміння складної концепції твору не лише як трагічного, а й такого, що зміцнює надію, важливими є низка моментів. По-перше, материнське почуття не зникає. На чужині мати Романа продовжує любити сина. По-друге, материнська увага переноситься і на чужих, тобто завжди знаходить можливість реалізації. Так, мати Романа відповідально ставиться до італійських дітей. Світлана Іванівна чуйно ставиться до Романа і слабкого, інфантильного Якіма Кулиняка. Материнська любов запрограмована в майбутнє. Автор це демонструє в образі юної Наталі, яка проявляє надзвичайну чуйність, делікатність, любов до всіх. Її таке турботливе ставлення навіть у якісь хвилини дратує Романа, він іронічно дразнить її «мамочкою». Відзначимо цікавий акцент у наведеному діалозі: слова «мамочка знайшлась» можна інтерпретувати вузько як образливий заклик не втручатися в справи, як бажання Романа відокремитися від родини Майстренків, яка стала занадто близькою Кулинякам. Але в загальному контексті п'єси, де справжня мати Романа «загубилася» на чужині, «віднайдення» нової «мамочки», а в подальшому і нової конфігурації сім'ї може свідчити про вічність і

непереборність материнського, родинного начала. У цьому плані дуже показовою є й відповідь Наталі.

«Р о м а н. (*сердито*). Слухай, а яке тобі діло – кому я бажаю смерті? І який у мене настрій... Мамочка знайшлася!

Н а т а л я. (*подумавши*). А чому б і ні? У кожній дівчині є щось від матері, і тепер, коли твоя мама в Італії...

Р о м а н. Замовкни!» [68, 3].

Наявність такого архетипного, міфологічного коду співвідноситься з увиразненням ще одного типу конфлікту. Він має світоглядний характер й тісно пов'язаний із саморефлексією героїв та вирішенням ними проблеми «що робити?» в умовах перевернутого світу, яку нову концепцію буття й власної поведінки можна запропонувати (це один із провідних мотивів твору: «Я к и м. Усе не так! Все! Але що робити?»; «Я к и м. Скажи, будь ласка, що я повинен робити?»; «Р о м а н. Не розумію, тату, що тут відбувається!»; рядки з останнього листа матері: «Господи, що ж з нами сталося? Що нам усім робити») [68, 12;13; 13; 20]. Герої пропонують свої версії картин світу, або ж, як каже Яким, «законів життя». Саме їх протистояння, контрастність і породжують конфлікт. Так, наприклад, для молоденької вчительки Софії визначальним законом життя є материнська ласка, увага. Це, на її погляд, може врятувати складного підлітка Романа від непоправних помилок. Яким опонує вчительці. Для нього на цей момент закон життя більш раціональний – «за все треба платити». Тож, якщо Роман користується матеріальними благами матиного закордонного заробітку, то й повинен змиритися з відсутністю повної родини. Яким підтримує цей закон доти, поки його тягар не стосується власного спокою, не порушена оманлива рівновага. «Ангеле небесний, – звертається він до наївної, з його точки зору вчительки, яка нагадує про сімейне тепло, – Чи знаєте ви, що таке життя? Чи знаєте ви його жорстокі закони? Найпростіший з них, як у фізиці: Ніщо не виникає з нічого. Якщо з одного місця береться, то до другого додається. І навпаки. Поза фізикою це називається простіше: за все треба платити. А ви <...> зовсім собі не уявляєте,

що і скільки коштує. Ми постійно платимо невідповідну ціну за те, що отримуємо. А потім виявляється, що ця покупка... була зовсім непотрібною. Ось істина. Ось правда» [68, 12]. За таку позицію автор і покарає Якіма по його вірі, у межах його ж «закона буття»: чоловік за цинізм, пристосуванство розплатиться визнанням власної нікчемності, усвідомить повний життєвий програш і його авторитет суттєво впаде в очах Романа. Чого варта спроба Романа знайти виправдання батькові. Складається враження, що син почуває себе старшим за інфантильного батька:

«Я к и м. Ти звинувачуєш мене, так? Я – мерзотник! Я – бездушний монстр!»

Р о м а н. Та ні, тату... Просто ви були малодушним і переляканим інженером без усіляких перспектив на майбутнє» [68, 22].

Картина світу Романа інша. Для нього головною є сім'я, саме вона цементує його космос. У діалозі батька й сина максимально прояснюються позиції, конфлікт різних картин світу. На одному полюсі «закони життя» Якіма, який змирився з неможливістю гармонійного існування й утілення ідеалу в реальності. А на іншому – доволі абстрактні уявлення інфантильного Романа. Він спирається на вічні орієнтири, хоч і не уявляє, як саме вони мають реалізуватися в реальному житті, ще й у перевернутому світі.

«Я к и м. Не розумію, чим ти не задоволений. *(Дивиться на Романа, який затято мовчить)*. Бачиш, синку, жодна людина не може володіти усім, що їй потрібно. Одне здобуває, інше втрачає. Життя в ідеалі неможливо. Щоб було усе так, як в мозаїці, одне до одного.

Р о м а н. У кожного с в і й ідеал.

Я к и м. Свій, кажеш? То який же у тебе?

Р о м а н. Я хочу мати сім'ю. *(Пауза)*. Так, тату, у нас її більше нема. Ми повинні повернути маму!» [68, 15].

Підкреслимо, що в драмі Н. Ковалик високий пафос утвердження вічних ідеалів пом'якшується постмодерною іронією. Так, наприклад висвітлюється дивна пропозиція Романа вчительці Софії Петрівні. Юнак, який скучив за

сім'єю, за мамою, наполовину жартома – наполовину серйозно пропонує свою руку і серце, бо маму може замінити дружина. Але ця іронія не знищує високих орієнтирів, а лише очуднює їх та розкриває психологічний стан героя.

Уповні логічно світоглядний конфлікт, підсилений міфологічним підтекстом, набирає характеристик у координатах божественного / інфернального, хоча це проявляється і не так яскраво, як у драмі С. Новицької «Крейзі». Так, «янглом» неодноразово Яким називає красиву й добру вчительку Софію Петрівну, яка наче спустилася з небес на грішну землю для розмови про його сина. Але цей «ангел» швидко розчаровується в співбесідникові і йде з дому Кулиняка, а потім несподівано зникає остаточно, коли від'їжджає до своєї мами в Італію. Можливо, у цьому жесті є символічний зміст, натяк на тотальну полишеність рідної землі. А от інфернальні акценти, розставлені Якимом у характеристиці дітей, підкріплює таке бачення й Світлана Іванівна: «діти наче побісилися» [68, 16]. Присутня і ремінісценція з «Бісів» Достоевського – інфернальні сили виступають як революціонери: «Революціонери сопливі» [68, 28], – так характеризує їх Яким. Цей сенс посилюються питанням, хто з підлітків «підпалив цей бікфордів шнур нетерплячки» [68, 16]. Інфернальний пафос посилюється наслідками такої «революції», які призвели до реальних жертв – загибелі батька Майстренків, німоти Михася, шокового стану Наталі тощо. Виявом інфернального начала в п'єсі стає суцільне божевілля перевернутого світу («Та ви подуріли, людоньки!» [68, 23].

Безсумнівним відкриттям Н. Ковалик стали образи юних героїв. Новаторські риси накладаються на вже усталені моделі, зокрема, характерну для літератури про молодь, школу модель «важкого підлітка» та поглиблену й акцентовану «новою хвилею» модель «жертви». Жертвами обставин, глобальних соціальних і світоглядних зрушень у п'єсі Н. Ковалик постають усі молоді герої, причому в доволі широкому віковому діапазоні, що відбиває тотальність проблеми. Це й Михась (14 років), Роман (16 ), Наталка (15 ), вчителька Софія Петрівна (24 ), яка теж «хоче до мами».

У кращих традиціях «нової хвилі», які, зокрема, виразно проявилися в «Драмі в учительській» Я. Стельмаха, увага акцентується на екзистенційному виборі й динаміці самосвідомості. Юні герої драми Н. Ковалик шукають базові цінності, які б могли сфокусувати погляд на картині світу. Усі обирають позитивні базові цінності – матір, родину.

Але далі шляхи героїв, їх картини світу й моделі поведінки розходяться п екзистенційному вимірі. Н. Ковалик створює моделі «екзистенційно розпорошеної» (Роман) та «екзистенційно зібраної» (Наталя) молоді людини, суттєво доповнюючи й конкретизуючи тип людини «перетвореної», який є характерним для перехідного художнього мислення в цілому.

Так, Роман у п'єсі не ідеалізується і навіть постає питання про можливу дегероїзацію образу, що свідчить про відхід драматурга від усталених схем: дитини як утілення чистоти, простоти й невинності; романтичного героя; будівника майбутнього держави тощо. У п'єсі психологічна складність образу розгортається, застосовуються прийоми саморецепції та стереоскопічного зображення. Вектор динаміки – від звичних уявлень, стереотипу до відкриття складного, амбівалентного характеру. Так, на початку п'єси Роман показаний як типовий важкий підліток, розгублена дитина, шокована невідповідністю ідеалу та дійсності, тим, що життя йде не за правилами й нормами. Збоку, у сприйнятті батька, це виглядає так: «Уроки зовсім занедбав. У щоденнику повно гусаків. Розперезався хлопець» [68, 10]. Утім, Яким вважає, що подібна ситуація, разом із бійками, про які повідомляє вчителька, є типовою для підлітка. А от вчителька стривожена. Вона бачить у Романові інше: типового підлітка, який переживає вікову кризу, ускладнену відсутністю материнської ласки. Так, за словами Софії Петрівни, у Романа «добра душа», але він «останнім часом зробився невірноваженим, грає роль лихого хлопця» [68, 11].

Сам себе Роман уявляє в образі високого романтичного героя, який конфліктує з низькою повсякденністю. Роман, увиразнюючи свою несумісність з низькою реальністю, підкреслює власний удаваний анахронізм, романтичну застарілість стосовно світу, що катастрофічно змінився (звернімо увагу на

романтичний пафос самохарактеристики: «Я просто викопаний пітекантроп. І все це для мене жахливо. Лицемірство. Підлість. Зрада!» [68, 6]). Цю високу роль автор повністю дезавує. «Романтичний бунт» призводить до трагічних наслідків для оточуючих. А це свідчить, по-перше, про набагато складнішу картину світу, ніж та, яку уявляє та «виправляє» Роман; по-друге, про інфантильність героя, який не розуміє всієї складності ситуації, логіки чужих характерів і доль. Незважаючи на свою репрезентацію як дорослої людини (Роман називає Михася зверхньо «дитинкою», називає Наталю та свого однокласника «постарілими підлітками», вичитує батька за колишню розгубленість перед випробуваннями), герой лишається інфантильною особистістю. Якщо в перших сценах дії героя породжені юнацьким максималізмом, то у фіналі вони відбивають розгубленість і прагнення втекти від проблем і наслідків власної згубної активності, нічого не вирішувати тут, удома, і сховатися в мамі. Він обмовляється, що їде не на побачення, а «жити», тобто надовго, вірніше, назавжди. Фінальні начебто «дорослі» розпорядження відбивають перекладання проблем на плечі інших (батька він полишає під опіку Світлани Іванівни) та ілюзії, обіцянки, які не будуть виконані (глядач розуміє, що Роман не забере до себе Наталю; як і у випадку з дорослими емігрантами, почнуть працювати «закони розлуки», будуть створюватися інші сім'ї). Глядач розуміє, що втеча від надто складної реальності стане остаточною, інфантильний молодий герой утрачений і для своєї української сім'ї, і для батьківщини та її майбутнього в цілому. І це доволі жорстокий закид автора молодому поколінню.

Але такий песимістичний висновок не є остаточною, оскільки в п'єсі створено образ антагоністів Романа, теж представників молодого покоління – Наталки та Михася Майстренків. На відміну від Романа як незрілої, екзистенційно розпорошеної особистості, Наталка демонструє інші стратегії відносин із складним світом, зовнішніми та внутрішніми орієнтирами. Дівчина не бунтує, не вимагає від людей і світу жити за законами ідилії, а налаштована зрозуміти складні перетворення кризової реальності. Наталки виправдовує

батьків, що поїхали, і вдячна їм за любов і турботу про залишених. Вона намагається зрозуміти дорослих, які не витримали випробувань самотністю і створили нові сім'ї, не дозволяє Роману дорікати старшим, намагається гармонізувати його ставлення до занадто складних реалій «перевернутого» світу. Навіть у цьому кризовому, катастрофічному світі Наталя знаходить доцентрові вектори й такі позитивні екзистенціали, які скріплюють буття, надають існуванню високого сенсу. Такими позитивними екзистенціалами стають: материнська увага, любов, прощення і турбота. Якщо Роман зосереджений на собі, то Наталка сконцентрована на баченні інших та активній допомозі їм. Саме таку позицію, таке світобачення автор вважає перспективним, що й доводить упродовж усього твору.

Роман зі своєю інфантильною псевдоромантичною позицією руйнує хитку рівновагу, провокує катастрофи, а Наталка, навпаки, усіх рятує: повертає до життя застиглу в скорботі матір, виліковує новим шоком братика Михася, який знову починає говорити. Її сповненні самозречення дії по відновленню світу спрацьовують. Свою позицію стосовно перспективності таких світоглядних настанов автор підкріплює прийомом дублювання й віддзеркалення. У дечому двійником Наталки у фінальних сценах стає її братик Михась. Він німіє від страшних переживань (після звістки про смерть батька), замикається у собі, але «прокидається» й починає говорити, активно діяти, коли переключається на бачення інших, на небезпеку для близьких, бажання їх зберегти й зробити щасливими. Пережите горе та стрес, переключення з себе на оточуючих, а також увиразнення у свідомості героя екзистенціалів любові й турботи перетворюють Михася. Якщо в перших сценах ми бачимо підлітка, який весело копіює Майкла Джексона, то у фіналі Михась – це серйозна людина, налаштована на вирішення дорослих проблем. Показово, що роль Майкла Джексона Роману подобалася більше, і те, що він говорить про це у фіналі, стає засобом самохарактеристики, свідчить про неподолану інфантильність. Показово, що саме Михась закидає у фіналі Романові ключове звинувачення і дає характеристики егоїстичному персонажу. Йдеться про



відносини Романа й Наталки, про можливість чи неможливість покинути кохану людину, про вибір: «Ти що, сліпий? Наталка закохана в тебе, а ти... Бездушний бевзь! Тютя!» [68, 34]. Автор моделює ситуацію, у якій глядач сам ставить запитання: чи змогли б Наталя і Михась отак безвідповідально покинути люблячих людей? І дає негативну відповідь, одночасно характеризуючи всіх молодих героїв п'єси.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- Автор створює картину «перевернутого», божевільного світу. Увага концентрується на кризових зрушеннях і на вічних основах, які забезпечують культурну стабільність. Катастрофізм кризового часу розглядається крізь призму базових уявлень про сім'ю, родинність, рідну землю.
- Дія пов'язана із глобальними соціальними зрушеннями, світоглядними перетвореннями, які суперечать усталеним уявленням і тому, що сприймається героями як норма.
- Широта художніх узагальнень пов'язана із використанням вічного міфологічного коду, за допомогою якого концептується динамічна нестійка реальність кризового сьогодення. Актуалізуються такі традиційні структури: есхатологічний міф, міф про втрачений рай, вічне повернення. Увиразнюються міфологічні підтексти символів матері й дитини, народження й смерті. Використовуються міфологеми «раю» та «пекла». Автор звертається до містичного, релігійного коду, зокрема використовує успішно образ ангела та інфернальні образи й мотиви. Актуалізуються також базові концепти національної культури, особливо любов, що відображає традиційний український кордоцентризм. Реалізує свій смисловий потенціал знак «Чорнобильська катастрофа», притаманний багатьом творам постмодерної епохи, які відбивають новий тип мислення й інтерпретації сучасності. Використання цього знаку в п'єсі набуває таких особливостей: з історичного дискурсу він

переноситься в психологічний та екзистенційний і знаменує трагічну кризову межу.

- У тісному зв'язку з міфологічним кодом перебуває домінуючий тип конфлікту, він – світоглядний, пов'язаний із несумісністю картин світу, які моделюють і пропагують герої. Реалізовано й конфлікт цінностей, зокрема традиційний у творах цієї тематичної групи конфлікт батьків і дітей ускладнено взаємним віддзеркаленням образів і ситуацій.
- Створюючи власну новаторську концепцію молодого героя, автор спирається на художній досвід драматургії «нової хвилі» та переосмисленого класичного романтизму. Моделі «жертви», «бунтівника», «важкого підлітка», «романтичного ідеаліста» суттєво модифікуються. Автор не ідеалізує молодого героя, деконструє в іронічному постмодерному ключі традиційні уявлення про чистоту й смиренність та виводить проблемну модель творця майбутнього батьківщини.
- Автор пропонує дві контрастні новаторські моделі молодого героя, які базуються на відтворенні світосприйняття кризового часу та увиразненні екзистенційної свідомості. У п'єсі створюються екзистенціальні ситуації порогу, випробування, вибору, переживання смерті, у яких увиразнюються особливості характерів та наступає чи не наступає особистісна зрілість персонажа. Перша модель – інфантильний підліток, що стає пародією на високого романтичного героя, не витримує складності сучасних проблем, зіткнення ідеалу та рухливої, трагічної дійсності. Його дії провокують нещастя в неблагополучному світі й завершуються втечею від реальності «до мами», що є свідченням інфантильності, повторенням чужих помилок, кружлянням у порочному колі. Ця модель презентує екзистенціально розпорошену свідомість. Модуси авторської оцінки – від співчуття

до засудження. Інша модель – екзистенціально зібраної молодої людини, чий внутрішній світ центрується позитивними екзистенціалами любові, уваги до іншого, прощення, материнства. Модель вважається автором перспективною і у творі подвоюється. У ній концентруються сенси «материнства» в значенні людяності, родинності, невідривності від рідної землі, наступності поколінь. Модуси оцінки – ліричний, співчутливий, оптимістичний. Високий пафос такої оцінки гаситься постмодерною іронією, яка не дезавує явище, а лише очуднює його, тобто доводить дієвість і вічність традиційних орієнтирів, життєтворчий потенціал екзистенціально зібраної, кордоцентричної особистості.

### **Висновки до розділу III**

1. Дослідження показало, що твори молодих письменників у 2000-ні роки демонструють наступність розвитку драматургії, розвивають діалог із багатьма традиціями і, одночасно, пропонують низку суттєвих інновацій. Поєднання цих особливостей визначає ідейну, змістовну та поетологічну своєрідність «новітньої хвилі».

2. Молоді письменники відштовхуються від найближчих і глибоко укорінених у пам'яті культури традицій.

3. З найближчим авторитетним художнім досвідом «нової хвилі» драматургію 2000-х споріднює низка засвоєних та модифікованих принципів. Серед них: концентрація уваги на сьогоденні, яке інтерпретується драматично; протиставлення ідеологем та правди життя, у 2000-ні в цій площині випробовується вторинний міф про цілеспрямовану молодь, що налаштована будувати країну. У традиціях «нової хвилі» твори 2000-х зображують «жах повсякденності» й використовують принципи «жорсткого реалізму». Розробляються, суттєво модифікуються наступні притаманні «новій хвилі» моделі героїв: «жертва», «невдаха», «бунтівник», «важкий підліток», «інфантильна особа». Молоді драматурги ведуть діалог з конкретними

попередниками. Зокрема, «Драма в учительській» Я. Стельмаха має такі наслідувані традиції: увиразнення ідейної опозиції «свої» / «чужі»; створення моделі молодіжної спільноти, але не з позитивним, а з негативним самовизначенням. У «Дитячих забавах» В. Фольварочного віднаходимо зображення соціальної нерівності, молоді «еліти»; розробку моделі «розбалуваного», «мажора»; використання мотиву «дитячих забав», що призводять до катастрофічних, трагічних наслідків; використання сюжетного ходу самогубства жертви аморальної поведінки однолітків. Наслідування досвіду «нової хвилі» має творчий характер, кожна із запропонованих моделей героя чи рис картини світу модифікується і суттєво доповнюється в інноваційному плані.

4. Типовим для «новітньої хвилі» стає звернення до традицій бароко як стилю, що концентровано відтворює перехідне художнє мислення. В аналізованих п'єсах актуалізуються такі риси: зображення «перевернутого» світу, у якому акцентується неправильність, перетворення норми або ідеалу на протилежне; зображення підсиленої динаміки світу й самовизначення героя, увиразнення контрастних начал; посилена театралізація поведінки, мислення, самоаналізу; реалізація метафори «весь світ – театр» і метафізичної інтерпретації земної ролі людини як випробування; використання складної символіки, поєднання в образах контрастної семантики; синтезування модусів трагічного, комічного, жахливого, ідилічного, ліричного; моделювання у фіналі ефекту катарсису із увиразненням моральної настанови й метафізичного моменту (боротьби світлих і темних сил, пасхального архетипу в «Крейзі» С. Новицької; реалізації моделі вічного повернення, інфернального кола, відродження в «Хочу до мами» Н. Ковалик).

5. У творах переглядаються окремі особливості романтичного героя. Зокрема, увага акцентується на високих, часто літературних фантазіях персонажів. Моделюється конфлікт між особистістю (яка сприймає себе духовно високою, справжнім героєм) і низькою дійсністю. Маски романтичних героїв приміряють на себе Тетяна з «Крейзі» та Роман з «Хочу до мами». В усіх

випадках романтична модель поведінки зазнає поразки, висвітлюючи (як і образ та доля закоханої в «принца» «попелюшки» з «Дитячих забав») нежиттєздатність у занадто складному світі. Це доводиться із використанням романтичної іронії.

6. Молоді автори звертаються до художнього арсеналу модернізму. Це спостерігаємо в зображенні внутрішнього світу героїв, складної свідомості, в акцентуванні індивідуального, нетипового. Реалізується характеротворчий потенціал фантазій, снів, марення, зображується специфічний стан свідомості, який виникає під дією наркотичної речовини. Відповідно до модерної традиції, світ інтерпретується як хаос, посилюється дискурс безумства. Актуалізується також модерна гра, особливо зміна масок. Переосмислюється модерністська ідея життєтворення та увиразнюється творчий потенціал особистості.

7. Дослідження показало, що молода драматургія 2000-х ураховує досвід постмодернізму, але здійснює це вибірково, підтверджуючи своєрідність української версії стилю. Зокрема, реалізується комплекс рис: настанова на діалог, іронія, інтертекстуальність, гра. Але автори відмовляються від філософського постмодерного релятивізму. У творах С. Новицької та Н. Ковалик вибудовується ціннісна ієрархія, чітко окреслені світоглядні орієнтири героїв, а самі автори налаштовані на моральний вплив на читача. Цю ж настанову на утвердження вічних цінностей (а не їх деконструкцію) демонструє домінуючий тип конфлікту та наявність катарсису. Таким чином, відповідно до української «версії» постмодернізму, письменники використовують формальні відкриття стилю для утвердження ціннісно орієнтованої картини світу й створення яскравих образів героїв, що заперечує «смерть суб'єкта».

8. Аналіз виявив інтенцію на посилення художньої умовності, зокрема, на моделювання багатопланового конфлікту з домінуванням світоглядного і навіть увиразнення абстрагованого протистояння світливих і темних сил.

9. Письменники використовують доволі складний знаковий код. Він орієнтований, по-перше, на пам'ять культури, традицію (численні літературні

ролі Тетяни з «Крейзі» побудовані на алюзіях, стилізаціях із залученням широкого інтертекстуального поля), по-друге, на традиційних міфологічних структурах (есхатологічний міф, модель фатальної помилки й загибелі космосу, міф про вічне повернення в «Хочу до мами»). Використання великоднього архетипу, зображення та подвоєння екзистенціально зібраних героїв, орієнтованих на вічні цінності та активну позицію, свідчать про появу певного оптимізму в оцінці молодого героя. Ця ж особливість виявляє ознаки поступового здолання культурної кризи в сучасному суспільстві.

#### **Розділ IV. Протагоніст-митець у творчості молодії генерації драматургів**

У сучасних п'єсах образ молодого героя-митця зустрічається часто, виписується яскраво й багатогранно, відбиваючи настанови різних жанрів, діалог авторів із авторитетними традиціями, образними моделями творчої особистості, створеними попередниками.

Звернення саме до такого героя може бути пов'язане із підвищеною саморефлексією літератури в часи культурних та естетичних змін, а у творах молодих письменників воно зумовлене ще й пошуком власного творчого обличчя. Знаковий характер цього типу героя робить дослідження сучасної драми в такому аспекті актуальним і дозволяє висвітити зв'язки різних рівнів художньої системи, зокрема, героя – конфлікту – жанру. За названими параметрами та з урахуванням типологічних різновидів героя-митця, модифікації традицій та окреслення новаторських моделей героя аналізуються п'єси молодих драматургів в цьому розділі. Найбільш типовими є три підходи письменників до інтерпретації образу митця. Саморефлексія та самовизначення, розмірковування над долею мистецтва та власним екзистенційним вибором знаходять найбільш адекватне й традиційне втілення в жанрі ліричної драми. Лірична драма із героєм-митцем у центрі має в українській літературі авторитетну традицію, яку й розбудовують молоді послідовники, суттєво доповнюючи модерністську модель образу. Адже мистецтво і творче самовідчуття митця можуть слугувати критеріями оцінки сучасних культурних та соціальних зрушень, можуть очуднювати кризову реальність. У цьому випадку, особливо в пошуках молодих драматургів, зростає «театральність» твору, загострюються умовні форми, фантастика, гротеск, яскраво проступають ознаки літературної казки, притчі (такі особливості поезики властиві п'єсі С. Лелюх «Казка для дітей та дорослих»).

Зрештою, письменники актуалізують і виховну роль мистецтва, підкреслюють його здатність формувати особистість у цілому та сприяти зростанню творчої людини зокрема, долати складності соціалізації молодого героя. Такий аспект притаманний соціальній драмі і особливо творам на

матеріалі життя школи, які у 2000-х акцентуванням персонажів-митців суттєво змінюють пафос порівняно із «ною драмою» 1980 – 1990-х р., як-от шкільна комедія С. Новицької та «шкільна драма» С. Щученка).

Усі модифікації образу митця незалежно від векторів інтерпретації демонструють притаманне перехідній добі загострення проблеми традицій і новаторства, жанрові й стильові зрушення сучасної літератури.

#### **4.1. Герой-митець у ліричній драмі (на матеріалі п'єси Анни Багряної «Пригости мене горіхами»)**

Анна Багряна – яскрава представниця нової генерації драматургів, чия самотність творчість торує шлях до глядача й читача крізь кризу театру й відсутність підтримки молодих митців. Але показово, що саме із цим поколінням літературознавці пов'язують сьогоднішню прискорену динаміку драматургії та полівекторність її художніх пошуків. Так, О. Бондарева, підкреслюючи «кризу репрезентації» та очевидну недостатність наукової й критичної рецепції явища, які створюють оманливе враження про відсутність якісної літератури для сцени, зауважує: «Але насправді в сучасній драматургічній літературі України спостерігається беззаперечне поживлення, і навіть останні публікації репрезентують очевидну художню динаміку в цьому жанровому потоці. <...> маємо цілу плеяду талановитих драматургів, підготовлених до праці на терені театральних жанрів, цілу низку цікавих драматургічних творів і очевидне річище, в якому на синтагматичному і парадигматичному рівнях викристалізуються та усталюються новітні жанрові, стильові, естетичні тенденції <...> Але фрагментарністю і розпороченістю репрезентативного матеріалу спричинено вражаючу дискретність рецепції сьогоденної драматургічної літератури: справді, наскільки відомі зараз імена і драматургічні твори А. Багряної, І. Бондаря-Терещенка, А. Вишневського, Л. Демської, О. Клименко, О. Миколайчука-Низовця, С. Новицької, Ю. Паскара, О. Погребінської, О. Росича, Н. Симич, С.Щученка?» [19, 25].



Перед вітчизняною наукою в усій складності постають завдання дослідження й оцінки своєрідності здобутків молодих митців, виокремлення домінантних тенденцій пошуку, які дозволили б побачити феномен у його цілісності, у зв'язках із загальними закономірностями розвитку драматургії, зміною літературних поколінь, відображенням особливостей перехідного художнього мислення на зламі століть.

Показово, що у власній авторцепції митці сприймають творчий доробок генерації саме як єдність. Так, у передмові до третього випуску альманаху «Сучасна українська драматургія» (2006), присвяченого творчості молодих, драматург Неда Неждана підкреслює все те, що, на її думку, споріднює полівекторні пошуки: «Хоча твори зовсім різні й тематично, і за стилістикою, їх об'єднує чимало спільного, що дозволяє нам розглядати їх у межах єдиної течії – нової хвилі в українській драматургії. Це перш за все тенденція до застосування притчі, елементів фентезі, презентація оригінальної світоглядної концепції, створення особливого цілісного світу в межах тексту. Твори також об'єднує потужна вітальна енергія – олюднення, пригоди і навіть потойбіччя, прагнення кохання, що долає межі поміж різними світами, сильніше за смерть. Водночас автори звертаються до актуальних проблем сучасності, зрозумілих в Україні та за її межами» [116, 3].

Безумовно, перелік виокремлених особливостей має бути доповнений за результатами дослідження широкого масиву творів. До кола специфічних рис має увійти підвищена авторефлексія молоді драматургії, спричинена глобальними процесами, які відбуваються в багатьох національних літературах, зокрема – переосмислення своєрідності й функцій літератури на зламі століть, пошуку «нової письменницької ідентичності» в умовах «культурного вибуху» [1, 7]. Як справедливо зауважує М. Хатямова, авторефлексія й літературність посилюються в перехідні часи, до яких, безумовно належить межа ХХ – ХХІ ст. «Перехідна доба ХХ ст. актуалізувала літературну саморефлексію як один із основних способів збереження її ідентичності» [171, 7]. У новітній українській літературі ці процеси підсилюються утвердженням національної, культурної

ідентичності в часи незалежності та намаганням молодого покоління віднайти творче обличчя.

Це, своєю чергою, стимулює формування й розробку в п'єсах новітньої драматургії образної моделі творця, причому в різних, часом доволі парадоксальних інтерпретаціях. Наприклад, це можуть бути поет та композиторка, заглиблені в «надреальні візії» (п'єса А. Багряної «Пригости мене горіхами»), або сповнена протиріч постать імпровізатора в реаліті-шоу, який балансує на грані вигадки й реальності, благородства й матеріальної зацікавленості, а зрештою отримує від долі шанс змодельовати власне життя («Самогубство самотності» Н. Нежданой). Це й ті герої, які інтерпретують власне життя як твір, сповідаються, або ж розігрують у ролях «сценарії» минулого та майбутнього, їх «художні версії» власного образу й сюжету життя суттєво розбігаються із авторською концепцією та враженнями глядача («Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчука-Низовця, «Хроніки першого курсу» Олекси Сліпця). Це й образи підлітків – митців, які завдяки творчості вирішують важкі проблеми соціалізації, самовизначення, стосунки між «я» і «ми» у творах, орієнтованих на юного глядача «Приборкання непокірної» С. Новицької та С. Щученка «Загадай бажання»).

Специфічне прочитання образу творчої особистості в п'єсі перебуває в тісному системному зв'язку із жанром твору і стильовими пріоритетами. П'єса, як і значна кількість творів перехідного часу, демонструє інтенцію до синтезу мистецтв, родів літератури, жанрів, зокрема, поєднує поезію, музику й сценічне дійство. Уже перша сцена налаштовує глядача сприймати твір у такому реєстрі. На сцені в романтичному інтер'єрі (занесена снігом дача, художній безлад меблів і картин, розпалювання вогню в каміні) з'являється герой, який читає собі вірші, вмикає магнітофон і слухає музику «ніби в трансі», як зазначає ремарка, музика має бути «медитативною», «бажано зі співом птахів та дзюрчанням води» [8, 7]. Згодом до музики приєднується своєрідна пісня вогню, і на цей звуковий супровід герой звертає особливу увагу співрозмовниці, інтерпретує його знов-таки в медитативному ключі: «<...>

слухайте, як потріскують дрова в печі. Тільки благаю вас: запам'ятайте ці звуки і ці відчуття на решту свого життя і на решту всіх своїх життів. Таке не повторюється, а якщо повторюється, то вже зовсім по-іншому» [8, 8]. Медитативно-сугестивний характер має й вірш, яким розпочинається п'єса. Він не тільки формує настрій, реєстр, у якому глядач і читач мають сприйняти драму, а й концентрує основні теми (прозріння, духовного й творчого зростання, виходу митця у світ надреального, кохання) та наскрізні символи й мотиви (снігів, сну, польоту): «Так починається прозріння у снігах, / і заметіль чатує на дрімоту, / а я лечу, як перелітний птах / у недосяжні для снігів висоти» [8, 7].

У цій і в наступних сценах визначаються й переважають риси ліричної драми, яка історично формувалася на перехресті поезії, драми та музики. Знаменно, що літературознавці (П. Шонді, Н. Малютіна, Н. Іщук-Фадєєва) співвідносять підйоми ліричної драми, як і інших форм перетинання жанрово-родових кордонів, із перехідними епохами та утвердженням «вторинних» стилів, у яких домінує суб'єктивне начало, а увага привертається до «ірраціонально-емоційних сфер» [202, 19], де застосовується підвищена міфологізація, символізація» [62]. Тому це явище вивчене переважно на матеріалі романтизму й різних течій модернізму (зокрема, об'єктом дослідження були твори М. Метерлінка, «Балаганчик» О. Блока, «Путник» В. Брюсова).

Питання про національну своєрідність явища ще тільки поставлене, але вагомим результатом зіставлення літератур став висновок української дослідниці Н. Малютіної про новаторський характер ліро-драм Лесі Українки, С. Васильченка, особливо активний розвиток і різноманіття реалізації цього вектору в українських творах, які поєднують поезію, музику й драматичне дійство. Важливим є висновок і про укоріненість такого синтезу в національній культурі [94].

Зауважимо, що звернення молодих митців до орієнтирів ліричної драми (а ознаки цієї форми вбачаємо і в інших творах, зокрема, у п'єсах «Над часом»

та «Шовкова зоря» А. Багряної) свідчить про діалог із традицією, типологічну близькість перехідного мислення межі століть, спорідненість модерного та постмодерного світовідчуття.

Жанровій формі ліричної драми притаманна низка системотворчих принципів: утілена в роздумах, переживаннях; відмова від динамічного сюжету, зображення не безпосередньо буття, а реакції на нього, утілена в роздумах, переживаннях; зображення рефлексії суб'єктів висловлювання. На думку Т. Малютіної, у висловлюванні, у його характері й організації криються механізми розвитку дії в ліричній драмі [95, 38].

Усі ці особливості відбилися в п'єсі «Пригости мене горіхами». Активної зовнішньої дії у ній немає, фабула зводиться до однієї зустрічі, бесіди й розставання двох героїв. А от внутрішня дія демонструє карколомний перехід у багатьох площинах – емоційній, екзистенційній, творчого самовизначення. Так, героїня приходить на розмову глибоко нещасною, а залишає співбесідника просвітленою й щасливою. З другої частини п'єси починає звучати мотив радості, щастя. Показовим у цьому сенсі є й авторське «визначення жанру» – «нетрагедія на одну дію». У першій і другій сцені героїня пригнічена самотністю, яка набуває екзистенційних ознак закинутості людини в байдужий світ. У третій сцені героїня, як і її «наставник», відчуває творчий потенціал відокремленості від інших, інтерпретує самотність як свободу й умову реалізації. Так само Ольга долає психологічну залежність від бажання подобатися чоловікам і отримує свободу від тягаря любові (скоріше, удавану, судячи із неоднозначності фіналу). Внутрішню дію, метаморфози світосприйняття героїні рухає й осмислення, і переживання низки проблем.

Зустріч двох яскравих особистостей – Валерія й Ольги – могла б вкластися в символічний сюжет спілкування «вчителя» й «учня». Але цю модель суттєво модифікує той факт, що обидва герої є творцями, і це зрівнює позиції й виявляє спільний код інтерпретації світу. Тому всі теми розмови (самотності, щастя, кохання, світосприйняття й саморозуміння) центруються домінантною темою творчості, художньої інтерпретації буття. Це ж спричинює

і вибір коду спілкування. Його знаками стають вірші, а також контрастна до них «проза життя» в претензіях на літературне втілення, свого роду «антитвори». Поруч з цим постає традиційна символіка та міфологічні підтексти. Прекрасні вірші (авторство яких належить самій А. Багряній, але в п'єсі віддано поетові Валерію) задають високу планку інтерпретації світу, вони ж гармонізують душі героїв і містять авторську концепцію митця. А написаний прозою «антитвір» про розчарування концентрує хаосогенні мотиви й намічає можливі перспективи нещасливого світоглядного блукання Ольги, спокус відрази до людей, приниження кохання та творчої гордині. Що ж стосується символічного коду, то він формує підтекст твору.

Зрештою життя інтерпретується в п'єсі як текст, деміургом якого виступає сам митець. У такій настанові вбачаємо перегук із концепцією творчого життєтворення символістів. Підтвердженням цього може слугувати епізод із обговоренням доволі ризикованого «антитвору», якій відображає темну, породжену комплексами сторону душі Ольги. Недарма вона впізнає себе в цьому анонімному сповідальному фрагменті рукопису. І, одночасно, дискусія навколо інтерпретації сумнівного тексту перетворюється на обговорення суті творчості та особистісної ідентичності.

«О л ь г а. Гарно написано. Але занадто правдиво для того, щоб називатися творчістю...

В а л е р і й. А чом би й ні? Хіба життя – це не творчість? <...> (*Спокійно бере у Ольги аркуш з рук, так само спокійно рве його і кидає на підлогу*).

О л ь г а (*обурено.*) Але я ще не дочитала до кінця!

В а л е р і й. Кінця немає. І може ніколи не бути. Все залежить від тебе.

О л ь г а. Тоді продовження.

В а л е р і й. Продовження допиши сама. Звичайно, якщо в цьому є потреба» [8, 14].

Близькість тематики, наявність спільного коду, подібність світосприйняття обох героїв, визнання творчих здобутків обох митців, віднайдення через діалог повного розуміння, – усе це підштовхує до думки, що

«учитель» і «учениця» можуть бути інтерпретовані як дві іпостасі одного творчого «я», а їх комунікація відображає внутрішню дискусію автора. У такій інтерпретації вбачається розвиток певної традиції. За такою ж моделлю драматичне начало входило в лірику Лесі Українки, а ліричне в драму в ситуації загострення проблеми творчого самовизначення. Н. Малютіна з цього приводу справедливо зазначає: «Подібна ситуація виникає і в ліричному циклі Лесі Українки. Скажімо, у 5-й поезії з циклу «Ритми». «Ні! Я покори її не здолаю!» <...> виникає уявний діалог ліричної героїні із відчуженою іпостассю власної душі, яка асоціюється з образом міфологічної Психеї. Поетичні конструкції (сама феноменологія поетичного слова) провокують діалог: переважають імперативні звернення до персоніфікованого образу душі – Психеї («Гей, шалена пісне!», «Дивись, я сміюсь, коли серце ридає,...» « А ти? – наче вітер!»)» [95, 38].

Схожість інтерпретації героїв п'єси Анни Багряної як двох голосів одного «я» підсилює й той факт, що деякі вірші й прозовий «антитвір», у яких героїня впізнає себе, написані Валерієм від імені жінки (власне, переадресовані Анною Багряною герою):

Я завтра знову заплету косу  
В своїй уяві, у своєму світі.  
І буду гріти день, що принесуть  
Мені на крилах нехрещені діти... [8, 8].

Ще один аргумент на користь такого потрактування – це те, що Валерій, визнаючи своєрідність жіночого погляду на світ та жіночої інтерпретації спільних філософських проблем (у даному випадку самотності, щастя, творчості: «Хочу почути твою інтерпретацію. У жінок зовсім інше мислення, ніж у чоловіків. Я можу щось пропустити» [8,9]), тим не менше, не вважає власні твори від лиця ліричної героїні стилізацією. Вони, як і інші твори, приходять вільно з високого світу й усі вимірюються єдиними естетичними критеріями.

На користь розуміння Валерія й Ольги як двох іпостасей творчої душі свідчить ще одна особливість. Це максимальна відстороненість від біографічної конкретики, певною мірою абстрагованість образів, яка контрастує з гостротою переживань. Від початку й до кінця п'єси глядач нічого не дізнається про долю героїв окрім доленосного їх покликання – творчості та особистісної самотності. Така абстрагованість є принциповою настановою, яка озвучується Віталієм у відповідь на прохання розповісти про себе. «Що б змінилося у тобі, якби ти дізналася, що я працюю вчителем ботаніки в звичайній загальноосвітній школі чи, скажімо, президентом компанії мобільного зв'язку? Що б змінилося, якби я сказав, що тричі був розлучений і що в мене є шестеро дітей від різних жінок? Якби розповів про те, що захоплююся колекціонуванням етикеток від пивних пляшок чи вирізок з газет про відомих українських співаків?» [8, 17]. Ольга погоджується, що біографічна конкретика не має ваги. Отже, у глядача й читача моделюється думка про те, що найважливішим тут є спільне творче покликання, усе зводиться до нього, а воно, своєю чергою, властиве змінювати світ власний та іншої людини: «Нічого. А й справді, нічого б не змінилося. Просто... <...> Ти поміг мені повернути радість, якої я так довго не переживала» [8, 17].

Незалежно від варіанту інтерпретації героїв як різних людей або ж двох іпостасей однієї творчої особистості в процесі самовизначення (ще й такої, яка випробовує різні ролі, опозиції вчитель / учень, молоде покоління митців / попередники, жіночий погляд на світ / чоловічий тип мислення) у п'єсі відрефлексоване творче світосприйняття і сформульована певна програма. Реалізації такої мети відповідає вибір жанру ліричної драми.

Виявлення параметрів авторської творчої програми становить актуальне наукове завдання. Висвітлення такої специфіки дозволило б охарактеризувати авторефлексію молодого покоління митців та особливості вирішення центральної для перехідного часу проблеми традицій і новаторства.

Аналіз п'єси дозволяє виокремити таку домінанту: сакральність творчості, її деміургійна місія. Поезія приходить з іншого вищого світу, вона

являє собою «нереальні візії», селиться в серці і живе за своїми законами. Через такий сакральний статус і належність не одній людині, а всьому високому плану буття, поезію, за парадоксальною думкою Валерія, не треба записувати, утверджувати та розповсюджувати. Так само парадоксально інтерпретується й образ поета: з одного боку, він наближається до містичного статусу, а з іншого – характеризується як звичайна людина, що сприймає ірреальний план, але не має права його гордовито привласнювати. Перша ж бесіда героїв увиразнює таке протиріччя інтерпретацій, яке формує інтелектуальну інтригу та емоційне збурення ліричної драми:

«В а л е р і й. Воно ллється з мене, але я ніколи не записую <...> Треба жити з поезією в серці, а не записувати цю поезію, роблячи з неї якийсь феномен людської психіки. Все життя має перетворитися на безперервну поезію, тоді зникне сенс писати щось і видавати книжки <...>

О л ь г а. Але коли з тебе ллється поезія, хочеться донести її до інших сердець.

В а л е р і й. Донеси. Ніхто ж не забороняє. Але донеси тому, кому це справді потрібно в конкретну мить, скажи пошепки, на вушко. Навіщо кричати до всіх? Поезія – це щось сакральне і буденне водночас. Поезія – це лише один із способів мислення і передачі інформації, який з часом замінить всі інші, менш досконалі способи. А от поети – це шизофреніки, які тішать себе думками про власну геніальність. Фантоми, які ганяються за іншими фантомами... Поети теж обманюють себе. Як і всі люди. Навіть більше. Тому вони – найнещасливіші створіння в цьому світі» [8, 12].

Така концепція творчої особистості поєднує декілька традицій. По-перше, це романтична самотність поета, його відокремленість від світу та інших людей, приреченість на конфлікт високого ідеалу та низької буденності. По-друге, характерна для модернізму (як творчого нащадка романтизму) актуалізація двох світів, утвердження деміургічної та життєтворчої сили мистецтва, орієнтація на певні маски поета – «жреця» та «безумця». Ці традиції модифікує постмодерна іронія, випробування високої маски, акцентування



«фантомності», зрештою, інтелектуальні провокації та сам провокаційний тон розмови. Бесіда будується так, що ідея сакральності поезії весь час випробовується. Сакральна семантика перетікає із символу до символу, реалізується навіть у міфопоетичному ритуалі посвяти (Ольга потайки відпиває декілька ковтків із келиха з настоем зілля «гусячі ніжки», а потім пригощається доволі символічною їжею – горіхами). При цьому семантичні переходи подекуди набувають ризикованих і навіть гротескних змістів, які очуднюють первинну ідею або ж традицію. Так, наприклад, даючи пораду, як саме уникнути хвороби душі, Валерій, подібно до «тямушого езотерика» [8, 13], несподівано вимагає, щоб творча особистість Ольга забороняла закоханим чоловікам цілувати її у груди. Несподіване поєднання поетичного й еротичного набуває містичного наповнення, яке межує із святотатством. У сприйнятті обох героїв жіночі груди схожі на бані церков, вони, так само як і вівтарі храмів, концентрують у собі «енергію душі», серця й материнської любові, тому відсторонення від вампірів (у зазначеному випадку – чоловіків-коханців) дозволяє таку силу зберегти й спрямувати до іншої, справжньої «радості буття» [8, 13]. У такому ж іронічному ключі, який знижує високий пафос поетичного життєтворення, звучать слова Ольги про сублімацію еротичної енергії Валерія у творчість і досить сумнівне зізнання обох про втрату інтересу до кохання. Насправді саме кохання надихає Валерія на прощальний вірш, який і завершує драму. Усі ці іронічні провокації розбиваються стверджувальним звучанням мотиву сакральності мистецтва, який підсилюється мотивом прозріння (саме так обидва інтерпретують метаморфози Ольги), чарівності, магичності буття. Зауважимо, що чарівними герої називають і волоські горіхи, яких попросила Ольга. А горіх, у свою чергу, має в широкому спектрі символічні значення, що асоціюються із високою концепцією митця, яка формується у творі. Це наявність надприродних ірраціональних сил, чар та мудрості, зв'язку містичних сил загробного світу (корені горіха) та мудрого розуміння світу реального (плоди). Дослідники підкреслюють атрибутивну приналежність горіха до містичної влади (як жреця інтерпретують поета в традиції символізму): «У

північній Європі та в кельтському світі горіхова гілка була інструментом чаклунів та фей, пророків та шукачів золота <...> вважалося, що він приносить щастя закоханим» [155, 258].

Домінанта концепція митця – сакральність творчості – у філософській п'єсі доповнюється ще одним важливим сенсом, який, на нашу думку, акцентує новаторську оригінальну інтерпретацію проблеми. Анна Багряна співвідносить творчість із радістю, щастям. Ці мотиви контрастують із мотивом самотності, розгубленості й підживлюються мотивами миті, прозріння, життєвої сили. Головною настановою вчителя й тим знанням, що перевернуло світ «учениці», стає вміння слухати себе, вдивлятися в гармонію життя, подібно до східних філософів, медитативно входити в резонанс із недоступним логіці змістом і рухом буття. Такий психологічний стан, «безтурботна дитяча радість» [8, 16] кожної миті буття стає ключем до себе й формуванням нових стосунків зі світом. Цей стан утілений у конкретному переламному епізоді, що набуває символічного змісту: Ольга наважується попросити Валерія пригостити її волоськими горіхами, які вона побачила в хаті, і тим здійснити найгостріше в конкретну мить бажання – відчувати себе щасливою й розкутою.

«О л ь г а. Це було таке сильне бажання, що я навіть ... що я навіть забула про свою природжену скромність (*сміється*).

В а л е р і й. (*лагідно усміхається*) ... що навіть стала сама собою. Це було твоє бажання в конкретну мить. Дуже важливо вчасно здійснювати свої бажання. Інакше радості в цьому житті годі чекати <...> Що ти відчуваєш?

О л ь г а. Якусь безтурботну дитячу радість... я насправді зараз почувуюся малою дівчинкою, яка радіє ...

В а л е р і й. ... звичайним волоським горіхам... (*разом сміються*) Олю, а це часом не та радість, якої ти шукала? <...> Я хочу, щоб ти запам'ятала це відчуття <...> Ти зможеш повертати його в будь-яку мить і переживати знову <...>

О л ь г а. Це щось подібне до того, що може принести мені музика. А я вже давно не відчуваю радості, коли беру гітару в руки» [8, 15 – 16].

Підкреслимо, що основною інтенцією цієї фінальної частини твору, яка концентрує в собі авторську концепцію творчості й митця, є відновлення зв'язку поета зі світом, його гармонією. Молода драматург акцентує не хаос культурної кризи й не остаточну втрату орієнтирів (як це було в драматургії «нової хвилі» в 1990-ті роки), а народження нового світовідчуття. Знаменно, що мотив гармонії та упорядкування внутрішнього й зовнішнього світів звучить і на початку твору, у перших віршах, які читає Валерій. Таким чином, п'єса має концептуальну рамку. Але слова першого вірша й того, що стає центром третьої сцени, суттєво різняться й демонструють динаміку світобачення й рефлексії. У першому звучать страждальна та стоїчна інтонації (вранці заплітається коса «в своїй уяві, у своєму світі») та здійснюється оформлення магічної функції поета у світі, наповненому несправедливості, холоду й страждань: «І буду гріти день, що принесуть / мені на крилах нехрещені діти» [8, 8]. Акцентується метафізичний трагізм буття (мертві нехрещені діти), який поет намагається здолати, гармонізувати попри все. У центральному ж вірші третьої сцени акцентується оптимізм, ідеї поступу й служіння, незмінний рух до мети, яка вивищує й просвітлює митця. Отже, вірш не про стоїцизм (як це було в першому творі), а про віднайдення шляху, зрілу позицію митця, здобуття екзистенціальної цілісності й радості буття.

Відчути себе – це прозріння дається не кожному,  
Та можна його віднайти у торішніх снігах.  
У згаслих вогнях по жаринках побачити можна  
Іще не перейдений і несподіваний шлях.  
По ньому піти крізь болючі роки порожнечі,  
Знесилено впасти й радіти від сходження миль.  
І знову іти, і ставати плечем до Предтечі,  
І вірити в тих, кого шлях до вершин не стомив [8, 16].

Ліричне переживання цілеспрямованого поступу кодується системою символів. Переважають знаки християнського коду (Предтеча), східного медитативного плану (дао, шлях) та знаки-медіатори між цими культурними

зрізами (сходження, гори, вершини). Усі смисли інтегруються в складному мотиві «прозріння», віднайдення цілісності (вона контрастує з минулими «роками порожнечі») й напрямку руху. Цей мотив поєднується з іншим – умінням «слухати себе» і бути щасливим у конкретну мить буття, відчуваючи глобальну гармонію світу. Ці смисли складають авторську концепцію творчості й митця, а шлях до «прозріння» стає внутрішньою фабулою ліричної драми.

Радісний пафос прозріння у фіналі пом'якшується зміною саморуху теми – майже любовним зізнанням героїв, які все ж таки залишають один одного заради творчого зосередження й збереження власної самості. Фінал відкриває можливість різних інтерпретацій, що й посилює ліричний настрій, натякає на дискусійність, неостаточність деяких творчих настанов (наприклад, «не звикати» до іншої людини), а отже, моделюється продовження внутрішнього конфлікту, дії.

П'єса А. Багряної демонструє таку системотворчу рису ліричної драми, як символізація. У творі формується розгалужена система символів (дім, шлях, вершина, вогонь, сніги, горіх, яблуко). Важливо те, що письменниця обіграє традиційні смисли символів, акцентує семантичне мерехтіння, оксюморонність змістів. Наприклад, яблуко, яке може в бажаннях героїні прийти на зміну волоським горіхам, має у смисловому полі значення спокуси (незавершений любовний сюжет п'єси), спасіння, а, крім того, молодості й безсмертя, які можна в цьому контексті інтерпретувати на користь характеристик мистецтва.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- У п'єсі А. Багряної запропонована концепція творчості й сформовано своєрідний новаторський образ митця.
- П'єса відбиває творче самовизначення А. Багряної та відображає своєрідність самоідентифікації молодого покоління митців. Цьому самовизначенню притаманні оптимізм, інтенція на гармонізацію власного світу й буття в цілому, постмодерне іронічне випробування наявних орієнтирів, але без їх деструкції.

- Формуючи новаторську модель творчої особистості, А. Багряна спирається на традиції романтизму та модернізму, змальовуючи тип конфлікту, особливості рефлексії, використовуючи маски «жерця» та «божевільного», акцентуючи сакральний та життєтворчий статус мистецтва.
- Формою саморефлексії стає діалог різних творчих «я» або ж діалог двох іпостасей однієї творчої особистості, який рухає дію п'єси.
- Письменниця знімає конфлікт поколінь, формує єдину цілісну концепцію творчості.
- Найбільш адекватною формою втілення концепції творчості обирається лірична драма, а орієнтиром – художні відкриття Лесі Українки. У творі поєднуються художня мова поезії та музики. П'єсі притаманна підвищена символізація. Система символів охоплює знаки різних культур. Авторка обігрує традиційні значення символів, створює ефект «мерехтіння сенсів», що додає творові філософської глибини, позбавляє одноплановості. Медіатором значень символів і мотивів драматурга стає щасливе прозріння й шлях до вершини в метафізичному розумінні.

#### **4.2. Зв'язок концепції творчої особистості із жанровими канонами «казки для дітей та дорослих» у п'єсі Світлани Лелюх «Цирк життя нашого»**

Об'єктом дослідження в підрозділі обрано одну з п'єс яскравої представниці новітньої драматургії Світлани Лелюх. На своєму творчому шляху письменниця поєднала амплу актриси, режисера, драматурга, театрознавця. Перші п'єси С. Лелюх написала ще в 1980-ті р., але, як і все покоління «нової хвилі», увійшла в літературу в 1990-ті. Письменниця стала відомою як автор творів для дитячого театру, її п'єси з успіхом ідуть на сценах Києва, Донецька, Запоріжжя, Полтави, Чернівців, твори видані окремою збіркою і друкуються в альманахах. Вершиною цього вектору творчості письменниці вважають п'єсу «Коломбіна, П'єро, Арлекін» («Те, що приховує в

собі ніч»), яка ставала лауреатом багатьох театральних фестивалів і постійно знаходиться в репертуарі театрів для дітей, зокрема, Київського театру юного глядача.

Інший вектор творчості драматурга – це п'єси для дорослих, які позначені філософською глибиною й надзвичайно сміливим художнім експериментуванням. Вони яскраво відбивають типові особливості перехідного художнього мислення, зокрема, поєднання мов різних видів мистецтв, приміром, драматургії, музики, балету (п'єса «Шукав я музики життя», яка висвітлює творчі звершення Сергія Дягілева, екзистенціальну рецепцію митцем сенсу мистецтва й життя). Показовим є також поєднання різних стильових настанов, скажімо, постмодерної іронії та гри, принципу дублікації (кружляння, повторювання) із авангардним епатажем та «стьобом» у драмі «Життя поїхало повторним колом». П'єсам, адресованим дорослим, притаманне формування метадискурсу. Вони зображують митця, процес творчості або ж обігрують різні варіанти рецепції цього складного явища, інтерпретують класичні тексти. Прикладом може слугувати, зокрема, звернення до настанов комедії масок, реалізація прийому «подвійної сцени», компоненту «вистава про виставу».

Метою підрозділу є з'ясування особливостей рецепції творчості й моделювання образу митця у своєрідній «казці» «Цирк життя нашого» в наступних аспектах: подвійного кодування (адже твір розрахований на «дітей і дорослих»), стильового синтезу та пошуку автором органічної, адекватної до задуму жанрової форми.

Подвійна адресація п'єси впливає на вибір форми. Зокрема в п'єсі, на відміну від традиції ліро-драматичних творів, які висвітлюють життя душі митця, рефлексія відходить на другий план та витісняється динамічною зовнішньою дією. Зовнішні конфлікти і дії розгортаються стрімко, убирають принципи комедії (з її несподіваними поворотами фабули, висвітленням численних невідповідностей) і казки з традиційними мотивами випробування, чарівного помічника, спасіння, віднайдення нареченої.

Зовнішня фабула водночас проста і карколомна. Головний герой, приборкувач звірів Рома, важко переживає творчу кризу, яка до того ж накладається на суцільний хаос соціальних перетворень (комерціалізація мистецтва, затримка зарплат тощо) та на сімейну драму: кохана дружина не витримує випробувань і перетворюється на «тигрицю». Суто реалістичні прийоми інтерпретації дійсності поєднуються із умовними, зокрема з фантастикою, з казковим мотивом метаморфоз. Ідей щодо нового номера в Роми нема, от і доводиться йому дійти до краю творчого приниження – виступати із випадковим «асистентом», з підбраною на вулиці собачкою Мімі. Але невдале життя (зауважимо, що герой-невдаха – типова фігура драматургії і прози «нової хвилі» 1990-х р.) змінює чудо: це поява на сцені невідомої пташки, яка, кумедно сівши на голову Мімі, волає до Роми і глядачів із закликом до чогось, на перший погляд, дуже далекого – врятувати від загибелі зникаючий вид полярних пінгвінів. Рома, занурений у негаразди й осліплений невдачами, проганяє пташку й ображає Мімі. Вони зникають, але самим цим інцидентом дарують йому ідею можливого номера, де виступають у ролі чарівних помічників. Інша сцена також у чарівний спосіб перевертає невдачу на досягнення. Тигриця Багіра, виступаючи з Ромою, ледь не покусала приборкувача, але несподіваний успіх номера та «чарівні» слова Роми сприяли її зворотньому перетворенню: тигриця відчула себе актрисою, зіркою, а потім і людиною, й, нарешті, повертається до амплу люблячої жінки. Рома ж вивищується з невдахи до творця, який не тільки може придумати яскравий номер, а й утритися в глобальні метаморфози, перетворити світ із хаосу на гармонію, запустити механізм формування й розквіту нового космосу. Основою чудодійного номера стає визволення й спасіння пінгвінів, взаємне розуміння всіх земних істот. Фінал традиційно казково щасливий: пінгвіни врятовані, митець знаходить себе, усі почувають радість буття й життєтворчу силу мистецтва.

Зауважимо, що п'єса С. Лелюх відбиває низку рис металітератури. Парадигму цього явища детально описав М. Липовецький [89], [90]. Учений

інтегрував концепції Л. Хатчин, П. Во, Д. Сегала, Д. Шеферда [201], [200]. [142], виокремивши особливості:

– тематизація процесу творчості завдяки мотивам писання, життєбудови, літературного побуту;

– високий ступінь репрезентованості «прихованого» автора-творця, який втілюється в образі текстового двійника: письменника, з чийм твором знайомиться читач;

– дзеркальність оповіді, яка дозволяє постійно співвідносити героя-письменника й автора-творця, «текст у тексті», «рамочний текст». Крім того, ці взаємні співвідношення доволі часто супроводжуються <...> коментарями, що інтерпретують взаємне проникнення текстової та позатекстової реальностей;

– «оголення прийому», яке переносить акцент із цілісного образу світу, створеного текстом, на сам процес конструювання й реконструювання цього незавершеного образу. Як наслідок <...> специфічна активізація читача, що опиняється в ситуації співучасника творчої гри (цим пояснюється виключна роль пародій, самопародій, різного роду загадок, анограм тощо);

– просторово-часова свобода, яка виникає в результаті послаблення міметичних мотивувань і своєю чергою пов'язана з посиленням «творчого хронотопу» (Бахтін), який набуває рівноправ'я із реальними хронотопами» [89, 46 – 47].

Зауважимо, що найбільш детально ці явища висвітлені на матеріалі прози. Драматургія ж у такому аспекті послідовно не вивчалася, хіба що зверталася увага на використання прийому «подвійної сцени». Доведеним вважається той факт, що метадискурс суттєво активізується в літературі модернізму та постмодернізму, оскільки українська «версія» цього стилю корелює з багатьма традиціями попередників.

Інтенція на формування метадискурсу заявлена вже в назві п'єси Світлани Лелюх – «Цирк життя нашого». Ця назва в іронічному постмодерністському ключі переробляє відомий концепт «світ – театр». На відміну від серйозного барокового розуміння театру як «дзеркала життя» і



метафори філософського споглядання буття [121], тут посилюється іронічна інтерпретація, пов'язана з негативними конотаціями слова «цирк», які часто виступають у характеристиках соціальних чи побутових обставин, хаос переломного часу межі ХХ – ХХІ ст. Картину такого соціального й психологічного «цирку» складає система деталей. Наприклад, глядач дізнається про те, що артистам давно не платять зарплату, їм, як і звірам, інколи видають бартером ліверну ковбасу. Цією ковбасою тигриця Багіра гидує, тому й оголошує страйк. Начальство цирку вигадує несподівані номери, Рома відчуває себе в атмосфері повної непевності, негарантованості завтрашнього, боїться непередбачуваного начальства, що також посилює інтерпретацію світу як хаосу. Підсилює відчуття зламаності світу й символіка імен. Та ж сама Багіра асоціюється із «Мауглі», посилює мотиви дикунства, відриву від людської цивілізації. Не менш показовим є й ім'я пташеняти – Стрес. Воно втілює той стан, у якому вже тривалий час знаходиться світ і герої.

У такому символічному й узагальнюючому ключі Рома інтерпретує весь світ як цирк, тобто хаос, зіпсоване життя, банкрутство надій, постійне погіршення ситуації. Таке світовідчуття героя втілюється вже в першому діалозі (фактично в монолозі-рефлексії, адже адресат реплік Роми доволі умовний – це собачка Мімі, «репліки» якої самотній артист розшифровує, як герой казки, який розуміє мову звірів, і, безумовно, додає в них своє бачення ситуації).

*«Р о м а. (скривився як від зубного болю.) О цирк, цирк, цирк! Свято душі і тіла. Молодість, радість і .... Що? (Кличе.) Мімі. І що?*

*З під столу лунає гавкання.*

*А-а, так-так, здоров'я! (Хапається за попереk.) Ой, ні, Мімі, дорогенька, даю уточнення: Цирк – це гармидер, суєта, сімейні скандали, нерви, радикуліт і – розлучення! Підпис: Рома – самотній приборкувач звірів, птахів, мурашок і ... кого там ще?*

*Тявкання.*

*Пінгвінів? Яких пінгвінів? Що тобі наснилося?» [88, 187].*

Концепт «цирк» реалізується в п'єсі в прямому значенні (події відбуваються на арені, де діють герої, що мають спеціальні ампула) і в переносному, символічному, адже негативний «цирк» розгортається й поза межами арени, куліс і кліток. Він, наприклад, загострюється в державних установах, які втілює й узагальнює в п'єсі митниця. За логікою світу, що перевернувся (теж один із актуалізованих сучасністю символів бароко) центром хаосу стає саме цирк. Саме сюди за допомогою звертається пташеня Стрес – «загадкове створіння», яке просить приборкувача і глядачів (як найвищих вершителів доль) допомогти нещасним пінгвінам, що застрягли на митниці як завезена якимось ділком контрабанда. Доля нещасних екзотичних створінь відома: їх бажають купити багатії, наробити опудал, щоб прикрасити свої палаци. А тим часом, як Стрес узагальнює ситуацію до світових масштабів, популяція пінгвінів вимирає остаточно, їх зникнення має віщувати остаточно й неправильно – хаосогенне – перетворення світу.

За чарівною логікою того ж перегорнутого світу саме цирк може переломити ситуацію, саме з нього, як із найвищої установи, може бути переданий наказ на митницю звільнити пінгвінів. Цей наказ віддає саме герой-митець Рома. Він пережив просвітлення й покаяння після того, як припустився людської та мистецької помилки – вигнав і образив Мімі та пташку, що «зіпсували» номер своїми закличками до глядачів на захист пінгвінів.

Хоча Рома і говорить з митницею за допомогою уявної, а не справжньої телефонної слухавки, це аж ніяк не заважає порятунку. Так відбувається тому, що, по-перше, усі герої перебувають у чарівному «цирковому» світі, а по-друге, за концепцією авторки, кожне проявлення творчості (удавана дія, роль, вигаданий сценарій подій, тим більше слово) матеріалізуються, стають такими ж реальними, як фізичний вчинок. Тобто сила мистецтва, доводиться парадоксальним чином, хоча в деяких епізодах це робиться і не без іронії. От як, наприклад, Рома моделює сценарій порятунку пінгвінів, каяття їх мучителів, відзначення гідних службовців, нарешті, загальної гармонізації життя:

«Р о м а. Дуже просто: робимо номер про пінгвінів, запрошуємо на виставу браконьєрів – вони плачуть від розчулення, публічне розкаяння – і щасливий фінал!

П т а ш е н я. А пінгвіни?

Р о м а. Пінгвіни? До нас! У номер! <...>

*(в уявну трубку)* Алло, митниця? Ви затримали браконьєрів з пінгвінами? Чудово! З вами говорить Рома... Як, ви не знаєте, хто такий Рома? *(До глядачів.)* Ви чули? Мене десь не знають. Алло, де ви росли? В якому цирку? Хіба можна ловити браконьєрів і не любити цирк? Митниця без цирку неможлива!!!

*Бурхливі оплески.*

Дякую, дякую, любі друзі! *(В уявну трубку.)* Пінгвінів і браконьєрів – у цирк! Негайно! Начальника митниці – в директорську ложу. Заслужених митників – на почесні місця, решту на гальорку. Все!» [88, 196].

Дієвість цих життєтворчих мистецьких фантазій підтверджується в даному епізоді тим, що вже не уявний, а реальний грізний директор цирку підпорядковується Ромі й починає виконувати його накази щодо постановки такого чарівного номера.

Зауважимо, що вже в цьому фрагменті «цирк» позбавляється негативних конотацій і набуває символічного змісту сили й чар мистецтва взагалі, його життєтворчого потенціалу. У тісному зв'язку із такими концептуальними перетвореннями знаходяться метаморфози героїв. Суттєво змінюється Рома, знову перевтілюється в людину (подібно до зачарованої нареченої) «озвіріла» дружина, повертається втрачене кохання і щастя – тому, як це розуміє читач, що Багіра побачила в Ромі героя, митця, перетворювача світу. У фінальній сцені переплітаються ліризм та іронія з приводу такого завершення інтриги: усі циркові люди і звірі розбігаються від тигриці, що зламала клітку й прямує до Роми, але Багіра прагне не катувати, а обійняти чоловіка, який змінив себе, її та світ навкруги:

« Д р у ж и н а. (Обіймає Рому.) О! Це справді цирк, цирк життя нашого" [88, 198].

Власне, й все те позитивне, що відбулося у внутрішній динаміці світогляду, у власному самовизначенні, Рома теж характеризує як «цирк життя нашого» [88, 197].

У творі, розрахованому на сприйняття дорослих і дітей, використовується прийом подвійного кодування. Це один із наріжних концептів постмодернізму, заснований на констатаціях учених про існування набору загальних кодів, притаманних кожному творові (за Р. Бартом, культурного, герменевтичного, символічного, наративного), по-друге, на принципі нонселекції (який передбачає змішування кодів та відмову від будь-яких ієрархій та меж у їх використанні), по-третє, на іронії, що піддає сумніву можливість адекватного описання й пізнання. Базуючись на концепціях Р. Барта, Ч. Дженкса, Р. Пойрнера, Ф. Джеймсона, І. Ільїн дає таку характеристику подвійному кодуванню: «Намагаючись зруйнувати мовні (що ототожнюються з ментальними) стереотипи сприйняття читача, постмодерністи звертаються до використання й пародіювання жанрів і прийомів масової літератури, іронічно переосмислюючи їх стиль. При цьому вони постійно підкреслюють умовну, ігрову природу словесного мистецтва. У результаті «подвійне кодування» стає стилістичним проявленням «пізнавального сумніву», епістемологічної непевності, тим більше, що практично всі постмодерністи прагнуть довести своїм потенціальним реципієнтам (читачам, слухачам, глядачам), що будь-який раціональний і традиційно зрозумілий зміст є проблемою для сучасної людини» [60, 205 – 206].

Подвійне кодування досліджувалося, здебільшого, на матеріалі постмодерного поєднання рис елітарної та масової літератури, або ж елементів архітектури різних стилів. У п'єсі Світлани Лелюх бачимо результат іншого вдалого поєднання – жанрового (комедія, лірична драма, казка) та символічного кодів літератури для дорослих та дітей. Подібний синтез має свою традицію. Він використовувався в радянські часи письменниками-новаторами, які заради

вільного експерименту і в намаганні уникнути ідеологічного служіння увійшли в нішу дитячої літератури. Причини звернення С. Лелюх до цього прийому є інакшими – неідеологічними. Гадаємо, подвійне кодування дозволяє письменниці актуалізувати та очуднювати серйозні філософські проблеми й інтерпретувати їх у ігровій манері. У першу чергу це авторська концепція символічного коду мистецтва та образу митця, перегляд місії та можливостей слова в умовах радикальних культурних змін.

Той самий концепт «цирк» моделюється автором для сприйняття дорослих як доволі складний, сповнений філософських, соціальних конотацій. А для дітей «цирк» утілює зовсім інше – поле чарівного, безмежний експеримент, свободу, реалізацію надможливостей, зрештою, веселу виставу.

У цьому плані логічним видається посилення театралізація п'єси, розрахунок на видовищність, поєднання у творі різних видів мистецтва. Прикладом можуть бути виступи собачки Мімі, фінальна ремарка, яка розкриває двері будь-якій творчій фантазії виконавців: *«Мімі і пташеня вилазять з-під столу, ходять колесом, роблять сальто, жонглюють, одне слово, влаштовують цирковий herri-end»* [88, 198].

Подвійне кодування передбачає точки перетину й відмінності в прийнятті різними читачами одного тексту. Так, спільним для двох систем інтерпретації є мотив метаморфоз. Дітей, налаштованих на сприйняття казки, не дивує, що всі персонажі одночасно або ж послідовно перетворюються на людей, звірів. При цьому причини «озвіріння» Багіри (одночасно дружини й тигриці) та її олюднення вбачаються різними дітьми й дорослими, у казковому або ж сатиричному реєстрах відповідно. Спільним же є сприйняття цирку як чарівного світу, який розкриває необмежені можливості для експерименту.

Не випадково саме цей локус обрав у 1920-ті рр. Ю. Олеша в казці «Три товстуни», що дозволило письменникові розгорнути широкий естетичний експеримент під маскою дитячої літератури в часи тоталітарного контролю над мистецтвом. У творі завдяки подвійному кодуванню розгорнуті філософські ідеї, розраховані на дорослих, та створені умови для естетичної гри дітей.

Досвід такої парадоксальної літератури для дорослих і дітей одночасно відобразився в п'єсі С. Лелюх на новому оберті динаміки мистецтва слова.

Авторка моделює суттєву різницю в інтерпретації подій дорослим глядачем і дитиною. Ця різниця увиразнюється несхожими типами конфліктів і дії. Якщо дитина звертає увагу на карколомну зовнішню інтригу, то дорослий глядач має змогу зосередитися на внутрішній динаміці характеру, на метаморфозах Роми.

Для юного глядача суть конфлікту полягає в традиційному зіткненні зла (браконьєри, винищувачі природи, багатії, волюнтарист директор цирку) й добра (Рома, Мімі, пташка). Добро отримує очікувану перемогу ще й завдяки підтримці глядачів, ремарки передбачають оплески. Тобто юний глядач сам активно залучається до боротьби зі злом, а це має виховне значення.

Дорослий глядач убачає інший конфлікт, внутрішній, пов'язаний із пошуком себе, по-перше, розгубленою людиною, по-друге, митцем. Цей конфлікт набуває екзистенціальних рис. Його вирішення рухає внутрішню дію: нове відкриття себе й утвердження нової картини світу, що й дозволяє у фіналі відчувати себе щасливим.

Так, на початку твору Рома почувається повним невдахою. Підкреслимо, що саме такий образ аутсайдера, «нещасливця» є типовим для літератури 1980 – 1990-х рр. У межах цієї течії такий образ безперспективної людини сприймався як виклик соцреалістичним утопіям, контрастував із відповідною моделлю героя. Із зразком-орієнтиром «нової хвилі» образ Роми співвідноситься тільки на початку твору. Він – аутсайдер у творчому житті (адже в нього нема жодної плідної ідеї, окрім дресирування випадково знайденої собачки), герой відчуває себе на соціальному дні (соціальна «вершина» – дирекція відверто принижує його), він невдаха і на рівні особистісних стосунків. Але трапляється чудо, яке радикально розвертає світосприйняття Роми і, відповідно, змінює його ролі. Як розуміє дорослий глядач, цим чудом стає не конкретна зовнішня подія, а внутрішній жест, учинок – вихід за межі власного егоїзму, пробудження співчуття до нещасних, бажання

допомагати, тобто, розширення власного світу. Про це свідчить і характерне для драматургії С. Лелюх використання символіки імен. Якщо раніше Рома називав невідому пташку, що волала про допомогу пінгвінам, іменем Стрес, то після метаморфоз використовує вже інше визначення – «Пташка Божа» [88, 194]. Тобто Рома сприймає чудернацьке створіння як посланця власного й світового спасіння, перетворення. Але подібна метаморфоза стала можливою тому, що підживлювалася внутрішніми інтенціями та якостями героя, його талантом, умінням розуміти інших, знаходити відповідні й навіть чарівні слова. Вектор модифікацій іде від індивідуального, замкненого на собі – до загального, до цілісного, гармонійного світосприйняття. Одночасно Роман перетворюється із об'єкта дій і впливу оточуючих (людей, обставин) на суб'єкта моделювання виправленого, гармонійного світу. Так, Роман, який радикально змінився, у власній рефлексії метаморфоз характеризує свою творчу та екзистенціальну програму так:

« Р о м а. Чому раптом пінгвіни? Які живуть десь там, у вічній мерзлоті, десятки тисяч кілометрів звідси?.. Чому вони постукали своїми дзьобами у двері моєї гримувальні... Та ні, у самісіньке моє серце – і раптом все змінилося навколо – і цирк, і люди, і тигриця Багіра, і моя Мімі... і я за одну мить опинився в далекій Антарктиці і відчув себе самотнім пінгвіном (*Помовчав.*) О цирк життя нашого... як же все пов'язане одне з одним... і неможливо одне без одного... і нічого зайвого. Але ми не розуміємо цього – і звідси наші біди. І нестерпна самотність» [88, 197].

Роман перетворюється з невдахи, маргінала на культурного героя, який рятує світ (не лише пінгвінів, а й себе, свою творчу особистість, любов, зрештою душі браконьєрів, які покаялися). Така різка контрастна зміна, тим більше в особистості митця, поціновується деякими дослідниками як типова ознака перехідної епохи, перехідного мислення. Н. Хренов зазначає, що для таких часів характерне перетворення маргінальної творчої особистості на лідера. У часи кризи колективної ідентичності «маргінальна фігура мислителя або митця як носія колективного безсвідомого має шанс опинитися в центрі

колективних настроїв. Ті цінності, що пропагуються маргінальним типом особистості, можуть бути втягнутими в процес формування нової колективної ідентичності. У таких ситуаціях у центрі уваги опиняються деякі мислителі й художники, як це трапилося із В. Маяковським, В. Мейєрхольдом і С. Ейзенштейном в 20-ті р., або як це відбулося із О. Солженіциним, А. Тарковським або Ю. Любимовим в 60-ті рр. ХХ ст.» [176, 159 – 160].

Не проводячи паралелей між реальними творчими особистостями й художнім образом та враховуючи постмодерний іронічний пафос поеми Світлани Лелюх, зазначимо, що знову в перехідний час актуалізовано метаморфозу митця, його перетворення з маргінала на лідера.

Епізод, у якому формулюється творча програма й орієнтир нової мистецької ідентичності, дає підстави ствердити: авторка намагається зняти пафос при збереженні загальної серйозності настанов. Досягається це у творі двома засобами. Перший – це пом'якшення пафосу завдяки ліричній інтонації. Так, після фінальної пафосної рефлексії й усвідомлення себе частиною цілісного світу Рома по асоціації із легендою про лебедину вірність складає й співає власну пісню про кохання. Може, саме вона в ноосфері світу пробуджує у відповідь забуту любов у серці дружини й перетворює її з тигриці на закохану жінку. Другий прийом – це іронічне очуднення, іронічний контраст. Прикладом може слугувати епізод несподіваного виступу приборкувача й тигриці Багіри. Непередбачуваний успіх додає Ромі віри в себе, яка потім допоможе змінити світ. І цей же успіх пробуджує в Багірі «зірку» з усіма смішними проявами «зіркової» хвороби. Але одночасно успіх робить її добрішою та лікує від депресії, а нова роль успішної артистки підштовхує до заступництва за невдаха, тим же нещасних пінгвінів, які так і не з'являються на арені, перетворившись у міф, символ виклику й критерій людяності. Після згоди допомогти іншим, нова «зірка» перетворюється з тварини на людину.

Метадискурс п'єси формує також мотив слова. Він прочитується дорослим глядачем як втілення сили мистецтва. А юний глядач пізнає в ньому традиційний мотив чарівного слова, що включає механізм добрих перетворень.



Таких чарівних слів у творі декілька, і вони, на наш погляд, формують концептуальне поле. Його параметри: по-перше, це слово «мама». Саме воно розкриває серце собачки Мімі назустріч дивному пташеняті. Мімі виходить з ролі маргінального, підлеглого створіння і стає заступницею, охоронцем, чарівним помічником у досягненні доброї мети. У сприйнятті юного глядача це слово є беззаперечно авторитетним і актуальним. Воно займає сильну позицію і в кодї дорослого адресата, оскільки очуднює філософський концепт «людяності». Це видно з наведеного нижче епізоду сімейної «філософської» бесіди, яку рухають вічні дитячі «чому?».

П т а ш е н я. Мамо, матусю, чому люди – такі дивні створіння?

М і м і. Дитинко моя, та я ж собака – звідки мені про людей знати?

П т а ш е н я. Ага, значить, собака – це той, хто краще за людей?

М і м і. Навпаки – якщо людина хоче обляяти когось чи образити, то каже «Собака!»

П т а ш е н я. Дивні створіння ці люди!

М і м і. Ходімо звідси. Я тебе не скривджу, не бійся, бо ти перша ...

П т а ш е н я (*перебиває.*) Перший! Мужчина я!

М і м і. Мужчиночко, ти перший, хто назвав мене матусею. Бо я ж сама росла без матусі (*Зітхає.*) Ходимо, якось воно буде. Як каже народна мудрість, і на пса прийде зима...» [88, 190 – 191].

Така материнська чуйність визнається і Ромою, він перепрошує й цих «дивних створінь» за свою недавню черствість.

По-друге, таким чарівним словом стає «артист», тобто творець. Саме воно, з'явившись у благальному звертанні Роми до Багіри з приводу нового номера, змушує тигрицю, яка «страйкує», вийти на арену («Ти ж артистка, повинна розуміти мене...» [88, 191]). Посилює дієвість слова визнання чужого таланту: учинок щось змінює в Ромі. Приборкувач прощає Багірі знуцання на сцені (тигриця навмисне прикусила його голову зубами, що налякати та своєрідно помститися світові за власні невдачі й депресію), прощає через особливу обдарованість і артистизм учасниці «смертельного номеру». Тобто

мистецтво вартує більше, ніж власне життя, примушує знов підійматися над собою. «Який талант! Оце так киця! Оце так артистка! Браво! Браво!» [88, 193]. Змінюється завдяки відчуттю власного артистизму й сама Багіра. У її рефлексії до слова «артист» додано ще один, третій концепт – «бути людиною». Ці слова, за зізнанням Багіри, перевернули її життя.

Мотив «чуда», як зазначалося вище, проходить через увесь твір, формуючи разом з іншими мотивами дискурс чарівного. Він же акцентує психологічно вмотивовані, але дуже швидкі внутрішні перетворення героїв.

«Б а г і р а. Який успіх! І все це завдяки вам, маестро! Гадаю, ви не образились на мене за якусь там маленьку витівку, ха-ха-ха! Хто б міг подумати? Слава, кар'єра естрадної зірки! Ви створили зі мною справжнє чудо! О, ви надзвичайний приборкувач! Ви сказали мені: «Багіро, ти артистка! Багіро, будь людиною!» [88, 194]. Але на людину і справжнього митця тигрицю перетворює не ексцентричність та театральність, а гуманізм і вміння піднятися над своїм егоїзмом, у тому числі й «зірковим», сатирично виписаним у п'єсі. Спочатку піднесена славою Багіра нічого не хоче знати про нещасних пінгвінів, вона занадто захоплена собою й власними перспективами. Перший раз Багіра негативно реагує на пропозицію відкласти власний піар і зайнятися порятунком нещасних: «Ой, не можу! Тут на кожному кроці тигри потрапляють у пастку чи на мушку, а ви про якихось пінгвінів!» [88, 155]. Але швидко тигриця захоплюється ідеєю єдності світу й пов'язаності долі усіх істот, що й перетворює артистичну хижачку, «зірку» на людину. Показова її реакція на розмірковування Роми про можливість постановки рятівного для пінгвінів номера. Звернемо увагу й на поєднання мотиву слова й дискурсу чарівного:

«М і м і. Ромо, не мовчи, скажи слово!

Р о м а. Ех, якби дружина не стала тигрицею! .. *(Рішуче.)* Ми повинні їх врятувати. Негайно!

Б а г і р а. Ну, припустимо, я – людина. Як же їх рятувати?» [88, 195]. Багіра таким перетворенням повторює й очуднює шлях внутрішнього зростання

Роми, знов-таки знімаючи постмодерною іронією пафос авторської концепції митця.

Іншим чарівним словом є «порятунок». Природно, що в різних кодах (дорослої людини та дитини) цей концепт набуває специфічних значень. Зокрема, у метадискурсі символічні смисли розгортаються до узагальнення: до утвердження порятунку світу силою мистецтва. Акцентування деміургічної, життєтворчої сили мистецтва, зокрема слова (причому чарівного), пов'язує твір із модерністськими традиціями, зокрема, концепцією митця літератури межі ХІХ – ХХ ст., особливо символізму.

Володіння магічними словами і сам процес гармонізації світу, порятунку інших істот, – усе це робить героя в дитячому світосприйнятті традиційним казковим чаклуном. А от у рецепції дорослого глядача формується більш складна й гротескна модель. Динаміка характеру Роми демонструє зміну двох притаманних постмодернізму моделей митця – «блязня» та «жерця». На думку відомого дослідника П. Кевекі, у постмодерних творах відбувається розхитування традиційних високих моделей і масок митця, проходить процес деконструкції, і він відбувається завдяки постійній зміні контрастних ролей, перевертанню високого й низького. І це коливання між різними орієнтирами характеризує постмодернізм як перехідний тип культури [199, 101]. Герой п'єси С. Лелюх утілює таке гротескне поєднання не тільки символічно, а й буквально: від клоунських номерів із собачкою – до майстра-мага, який рятує світ.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- у п'єсі формується потужний метадискурс, який висвітлює рецепцію сучасного стану мистецтва, демонструє зв'язок із традиціями та формує нову творчу програму втілення й модифікації барокового концепту «весь світ – театр», очуднення його концептом «цирк», що демонструє широкий спектр значень та емоційних модусів;
- засобами моделювання метадискурсу стають принципи «подвійної сцени», обрання в якості головного героя митця, зображення процесів

- творчої рефлексії, роботи над «твором» (номером); використання прийому масок, взаємне віддзеркалення творчих особистостей;
- концепція митця поєднує в гротескному ключі різні моделі: «невдахи», «маргінала» (що характерно для традиції «нової хвилі»), «пасіонарного лідера» (це притаманно перехідному мисленню), «деміурга» (модерна традиція), поєднання й перевертання ролей «блязня» і «жерця» (постмодерна настанова), казкового чаклуна (фольклорний орієнтир, поєднаний з іншими – помічником, зачарованою нареченою, вісником). Динамічна зміна ролей та масок, мотив метаморфоз відображають орієнтацію авторки на художні відкриття бароко;
  - як і в інших п'єсах молодих авторів показано процес внутрішнього зростання, позитивних метаморфоз творчої особистості;
  - концепція творчості наслідує модерну традицію високого статусу митця, але вона реалізується у творі без пафосу, із застосуванням постмодерної іронії, прийомів гри, дублікації;
  - авторська інтерпретація творчості спирається на коло базових концептів, які утворюють семіосферу п'єси, відображають її символічний код. Це материнство, любов, людяність, артистизм, розуміння глобальної цілісності світу та єдності всіх створінь;
  - у п'єсі використовується характерний для постмодернізму принцип подвійного кодування, у цьому випадку – орієнтації на сприйняття дорослим і юним глядачем. При цьому увиразнюються тотожності та різночитання знаків, семантичних розходжень. Цей принцип дозволяє «очуднити» проблематику п'єси;
  - жанрова своєрідність п'єси також зумовлена процесами синтезу форм. Поєднуються риси комедії, літературної казки. Авторка орієнтується на традиції експериментальної літератури 1920-х р., яка використовувала саме таке поєднання й орієнтувалася одночасно на дітей та дорослих, зокрема, очевидним є вплив «Трьох товстунів» Ю. Олеші;

- оптимістичний пафос твору свідчить про інтенцію на подолання культурної кризи кінця ХХ – початку ХХІ ст. та переборення традицій песимістичної інтерпретації соціальних та духовних перетворень, притаманної драматургії «нової хвилі» 1980 – 1990-х рр. Натомість формується новаторський оригінальний та оптимістичний міф про митця й мистецтво, що укорінений у міф про спасіння, відображає пасхальний архетип.

#### **4.3. Тема творчості і герой-митець у шкільних комедіях С. Новицької «Приборкання непокірливої» та С. Щученка «Загадай бажання»**

Тип героя-митця широко представлений у п'єсах для юнацтва. Зокрема, якостями митців й відповідним художнім баченням світу наділені численні герої сучасних драматичних казок. Це й сліпий хлопчик-поет, який своїми піснями вчить оточуючих «бачити» й слухати душі в «правдивій казці» О. Зоренко «Кам'яний птах», і поет-казкар, співочі вітер та квітка Едельвейса в драмі А. Багряної «Шовкова зоря», поетична Мальва в п'єсі-казці Н. Симич «Казка тропічного лісу, або Мальва» тощо.

У художньому світі цих п'єс творчість інтерпретується як необхідна складова гармонізації світу, його чудесних метаморфоз. Саме у віршах, або піснях і мелодіях (молодий закоханий чабан у казці А. Багряної грає на сопілці, у музиці розкриваючи свою душу) утілюється основна світоглядна концепція драм. Висока мова мистецтва проголошується адекватною для відображення чарівних позитивних перетворень. Однак у названих драмах усе ж таки тема творчості не є основною. У той же час у 2000-ні р. з'являється низка п'єс для юнацтва, у яких акцентується творчий потенціал особистості, його вплив на внутрішні зміни й процеси соціологізації. Прикладом такого підходу до теми можуть слугувати твори С. Новицької «Приборкання непокірливої» та С. Щученка «Загадай бажання».

Метою підрозділу є опис специфіки метадискурсу цих п'єс, виокремлення особливостей моделі юного героя-митця, дослідження зв'язків

цієї моделі з іншими складовими художньої системи: типом конфлікту, дії, жанровими особливостями, низкою прийомів.

Метадискурс творів формується передусім використанням принципу «подвійної сцени», «театру в театрі», який дозволяє розглянути проблеми творчості, дослідити пробудження таланту й самоутвердження митця «очуднено», відсторонено й у несподіваному ракурсі. Використання цього принципу можна вважати типовим, це одна з точок перетину двох доволі несхожих аналізованих п'єс. Власне, «Приборкання непокірливої» – це твір про те, як школярі здійснюють постановку у своєму театрі однойменної комедії Шекспіра. Репетиції стають центром тяжіння багатьох інших інтриг: «детективної» (розслідування, яке проводять дівчата Катя і Юля із метою встановити особу того, хто написав словами Шекспіра зізнання в коханні, адресатом же кожна вважає себе), психологічної (творчі ревності, боротьба за лідерство, з'ясування складних стосунків, породжених у школярок віковими чинниками), соціальної (переживання майнової нерівності, комплексів спричинених буржуазною стратифікацією суспільства), любовної (заплутані стосунки не тільки дорослих, але й підлітків).

Обидві п'єси орієнтуються на шекспірівську сентенцію, яка сприймається вже як міфологема, – «весь світ – театр». Але здійснюється це різними засобами. Так, С. Новицька увиразнює переплетіння класичного тексту й реальності. Зокрема, підкреслюються збіги характерів і ситуацій. Наприклад, школярка Катя схожа за своїм темпераментом і світобаченням, зрештою динамікою перетворень на непокірну шекспірівську Катарину, так само, як і інші герої. Тобто демонструється повторюваність вічних амплуа, театральних ситуацій. Постановка допомагає виявити й вирішити конфлікти, які існують у реальному житті та в душах героїв. Театральність стає стратегією соціального й психологічного самовизначення. Слід зазначити, що таке розширення значення й впливу шекспірівської сентенції знаходиться в руслі сучасних постмодерних уявлень про світ. Так І Ільїн, характеризуючи «постмодерне обличчя сучасності», звертається до сентенцій дослідників, які інтерпретують і

продовжують метафору Шекспіра «все від політики до поезики стало театральним» [203, 277], посилається на характеристику Г. Дебором сучасності як «суспільства спектаклю» на міркування Р. Барта про театральність більшості дискурсів нашого часу, коли кожна сильна дискурсивна система є виставою (у театральному сенсі – шоу), демонстрацією аргументів, прийомів захисту і нападу, стійких формул: свого роду мімодрамою, яку суб'єкт може наповнити власною енергією істеричної насолоди» [9, 538]. І. Ільїн солідаризується з тими дослідниками (зокрема, Й. Беррінгкром, автором дослідження «Театр, теорія, постмодернізм», Б. Уореном, автором монографії «Сучасна драма й риторика театру» та ін.) у тому, що театральність можна вважати найбільш адекватною мовою інтерпретації сучасності в багатьох її зрізах і, перш за все, у соціальному плані; театр, мовляв, став універсальним інститутом культури, який дає опосередковане художнє дослідження сучасного буття [61, 184 – 185].

У п'єсі «Загадай бажання» до того ж з'являється новий символ, який утілює міфологему «весь світ – театр». Якщо в казці С. Лелюх «Цирк життя нашого» таким символом світу й творчості, внутрішніх перетворень є іронічний двійник театру – «цирк», то в п'єсі С. Щученка обігрується інша специфічна модифікація знаку. Це – карусель. Важливою є її локація – це двір будинку біля школи. Показова й відверта символізація каруселі. Уже в першій ремарці п'єси, яка змальовує атмосферу майбутньої дії, зазначається, що на каруселі кружляє дівчинка і грає на саксофоні. Під цю мелодію, що вже заявляє тему творчості, й формується зав'язка дії – це неймовірна новина про дивовижний естрадний конкурс, який має відбутися в школі, і про прибуття на нього зірки шоу-бізнесу Алсу. Ця новина відразу ділить школярів на конкурентів та односторонців, стимулює пошук та творче самовизначення, інтриги навколо майбутньої події. І в подальшому дія багатьох сцен розгортається на тлі каруселі. Тут в атмосфері гри цілим колективом пишеться й аранжується власна пісня, режисується номер. Залучається до творчої компанії і та дівчинка, що грала на саксофоні, а з нею й інші школярі із сусіднього двору, тобто всі творчі особистості стягуються до цього символічного просторового центру, який утілює сцену.

Унікає цього центру лише егоїстично налаштована «зірка» Юля, вона готує свій номер окремо в розрахунку на перемогу й кар'єру. Але і в її пісні карусель у подальшому стає символом динамічного мінливого світу та кругообігу вічних питань. Цей знак набуває семантики неспинного руху життя, його таємниць, зміни вражень та їх поетичної інтерпретації. Цей спільний знак слугує взаємному розумінню й визнанню школярами творчих успіхів один одного. Недарма в подальшому егоїстична Юля, переживши творчі муки складання власної пісні, знаходить спільну мову з однокласниками і починає не конкурувати, а радіти успіхам інших. Знак карусель входить до коду всіх героїв, додає специфічних значень дискурсу театральності. Серед них такі: дитяча гра, свято, карнавал. Карусель є атрибутом свята в дитячому й дорослому світосприйнятті. У свою чергу, святковий простір і час уможлиблює появу чудесного й здійснення бажань, що й зафіксовано у назві п'єси. Це чудесне підсилюється своєрідною магією дитячих ритуалів і прикмет. Повторюваним моментом є загадування бажання, коли хтось з героїв опиняється між двома Настями.

Показово, що від епізоду до епізоду колективістський пафос бажань та їх узагальнюючий сенс підвищуються, наприклад, від мрії про перемогу на конкурсі до прагнення спільного успіху та осмисленого моделювання життя всіх талановитих однолітків. Важливо, що такі бажання здійснюються. У п'єсі цей дискурс чарівного показово переосмислюється, що суттєво віддаляє твір від казки. Ірраціональному началу протиставляється колективна воля. Так, школярі самі формулюють головні цілі, роблять усе для їх утілення, борються за себе, а ритуал загадування сприймається як елемент гри, ігрової присяги. Хтось з колективу навмисне стає між двома Настями і вголос проговорює, чітко формулює колективну мету. У п'єсі ці бажання завжди стосуються творчості, причому їх словесне оформлення складає і рамку п'єси. На початку твору і у фіналі бажання прирівнюються до екзистенційного вчинку, до вибору шляху. Якщо в першій сцені такою метою стає здолання невпевненості й страху, написання пісні, долучення до конкурсу, то в середині твору вчинком є виступ



попри перешкоди, а у фіналі – створення разом із колишньою конкуренткою спільного номера, поєднання творчих сил, організація свята для батьків, малечі і для себе без огляду на обставини й авторитети. Показово, що чарівна містичність прикмети витісняється творчим поривом та ідеєю самостійного моделювання власного життя і відповідальності за вибір.

Саме в такому ключі – «учудненої» життєтворчості – розкривається основна подія інтриги твору. У фіналі виявляється, що в цієї інтриги є свій «режисер». Його роль грає школяр Астік, який вигадав приїзд Алсу до школи і тим стимулював творчу ситуацію, потім постійно її підтримував, а у фіналі переклав обов'язки життєтворення силами мистецтва на всіх однодумців. У такому визначені та розподілені ролей також реалізується метафора «все життя – театр».

В обох творах, С. Новицької та С. Щученка, присутній відомий текст – орієнтир, який породжує рефлексію дійових осіб і спонукає їх до творчого діалогу. Цікаво й показово, що в п'єсі С. Новицької таким текстом-викликом стає комедія Шекспіра. І рефлексія класики є всуціль позитивною. А в драмі С. Щученка, навпаки, у ролі негативного орієнтиру виступає сучасний шоу-бізнес, він втілюється в образі співачки Алсу, але, судячи із фінальних слів героїв, таким «брендом» могли б бути і більш відомі особи, що вже стали знаками певного масового коду, – Стінг, Мадонна, Пугачова і навіть «який-ніякий Кіркоров». Негативне ставлення до таких зразків проявляється прямо («Тільки не Кіркоров!» – коментують школярі фантазії-провокації Астіка про майбутніх можливих гостей шкільного конкурсу). Воно ж формується і в підтексті. Так, наприклад, інформація про приїзд Алсу до школи здобувається в Інтернеті поряд із «фігнею всякою», суєтою та білим шумом: журналісти «гонять», співаки співають, спортсмени грають тощо. Важливо, що в п'єсі ніхто не збирається орієнтуватися на Алсу у творчому плані. Її приїзд розглядається кар'єрно налаштованою Юлею як трамплін, а для колективу однодумців це стає викликом, вдало змодельованим фантазером Астіком приводом творчо розкритися й утвердити себе. Мотиви «ми робимо все для себе», «ми все

зможемо», «ми тут всі супер» поєднуються у фіналі і коментують досягнення й взаємне визнання після концерту. Алсу у творчій площині виявилася непотрібною, як і інші «бренди». Контрастом до них у п'єсі названо інший, справжній орієнтир – класика, Бетховен. Саме цим іменем дражнять Астика, який пише комп'ютерну музику. Така характеристика поєднує і визнання, і іронію, і певну конкурентну заздрість. У підтексті проявлені два орієнтири: класика (Бетховен, традиція джазових фантазій для саксофону) й іронічно інтерпретована сучасна естрада. Рівнодіючою між ними стає творчий пошук.

У п'єсі С. Новицької єдиним позитивним орієнтиром є класика. Але, як і в драмі С. Щученка, тут формується контраст між високим мистецтвом і псевдокультурними симулякрами, породженими добою суцільної комерціалізації. У «Приборканні непокірливої» теж є своя «кар'єристка» (подібно до Юлі із «Загадай бажання»). Це красуня Ела, яка мріє про славу фотомоделі і вбачає в подібній діяльності – кастингах, зйомках, конкурсах краси – сучасний тип творчості. Показовим є збіг у міркуваннях героїнь двох аналізованих п'єс у зав'язках дії. Обидві сприймають власну націлену на комерційний успіх діяльність як реальну справу, а творчість інших (самостійне написання пісень, постановку номеру або вистави за класичним твором) як щось інфантильне, гру, що не приносить прибутку і тим не включає молоду людину в реальне життя. Елла наголошує, що шкільний театр із Шекспіром не для неї, це все «дитячі забавки» порівняно з можливим контрактом. А Юля позиціонує себе як людину, що «зайнята серйозною справою», а не «дитячою» колективною грою, творчістю. Показово, що у фіналі обох п'єс позиції героїнь радикально змінюються. Елла прозріває, а облагороджені творчістю однокласники їй прощають, знаходять для неї роль у виставі. А талановитій Юлі вдалося самостійно піднятися над низьким рівнем пересічних естрадних зразків, а визнання успіху колективного номеру однокласників підштовхує її до радісної співтворчості.

В обох творах, як бачимо, моделюється контраст між справжньою творчістю і маскультом. Цей факт свідчить про те, що драматурги

долучаються до обговорення однієї з найгостріших проблем сучасності – культурної кризи, комерціалізації мистецької сфери.

Інтертекстуальність в аналізованих драмах має свої закономірності й, зауважимо, також формує метадискурс. Ані С. Новицька, ані С. Щученко не вдаються до переробки текстів-зразків. Драматурги не підтримують хвилю римейків, яка, на думку дослідників, у 1990 – 2000-ні роки охопила сучасну драматургію ([32], [133]). П'єси не переробляють класичні тексти, а, навпаки, висвітлюють оригінальну творчість, породжену інтерпретаційним діалогом. Найбільш виразно ця особливість проявляється в «шкільній комедії» «Приборкання непокірливої» – не першого звернення С. Новицької до інтерпретації класики (можна говорити про існування певної тенденції в художніх пошуках). Але раніше молодий драматург створювала п'єси за мотивами казок («Про хитрого пана та моторного Івана», 1999, «Школа добрих чарівниць», 2001, у співавторстві з О. Ігнат'євим), або переосмислювала традиції вертепу, різдвяних містерій («Вертеп», 2000). Надихали С. Новицьку й знакові фігури національної культури. Так, у 2002 р. побачила світ «фантасмагорія з життя і творів І. Франка» п'єса «Я бачив дивний сон», а в 1998 р. була поставлена на сцені п'єса «Я втопилася в тобі» про творчість О. Кобилянської та історію її взаємин із О. Маковеєм. Обидва твори мали на меті відновлення й традиціоналізацію орієнтирів національної культури й укріплення вектору національного самовизначення.

Звернення до творів Шекспіра в «Приборкання непокірливої» С. Новицької має, на наш погляд, своєрідну мету. Шекспір у «шкільній комедії» втілює всю класику в цілому, незалежно від національної природи, класична п'єса та сонети символізують культурну пам'ять, вічний художній спадок людства. Повернення молоді до цього культурного скарбу в умовах суцільної комерціалізації та перегляду орієнтирів видається письменниці першочерговим завданням. Про це свідчить той факт, що вже в перших репліках п'єси стикаються ці антагоністичні настанови: з одного боку, пропозиція вчительки створити шкільний театр його комедією Шекспіра, а з іншого – відмова Елли

займатися «дитячими забавками, її впевненість в ефективності іншого, комерційного і маскультного, шляху «творчого» самовиявлення.

У зверненні до класика проявляє себе й така особливість перехідного мислення сучасних драматургів, як акцентування відносин традицій і новаторства, – на інновації претендує молоде покоління. Важливість такого аспекту заявлена в епіграфі п'єси. Це сонет Шекспіра, у якому рефлексії піддається співвідношення «старого» й «нового» в декількох планах: у ментальному плані, світі вічних почуттів, пошуків форми для їх художнього втілення. Зауважимо, що сонети класика в п'єсі наводяться в прекрасному перекладі на українську мову Дмитра Паламарчука, що також є фактом культурного самовизначення сучасних письменників. Наведений сонет створює і підтекст, який розкриває авторське ставлення до проблеми класики й пошуку нової художньої мови втілення сучасності, рефлексії молодим поколінням «старого» й вічного здобутку, конфлікту в культурній площині між традицією і сумнівними сучасними формами.

В піснях я все вдаюся до новизни,  
Ясного блиску зовсім не знайти в них.  
Були весь час далекими вони  
Від форм химерних і сполучень дивних.

Про убрання не дбаючи своє,  
Виходять мислі в одязі старому,  
І кожне слово у рядку моєму  
Вже автора на ймення назове.

<...>

Щодня старого сонця сяйво нове,  
Така ЛЮБОВ моя, все в тому ж слові.

Уже з перших рядків проступає притаманна п'єсам для юнацтва дидактична настанова. Для автора головною є орієнтація не на переробку

класичного зразка, а на відстежування його рецепції, впливу на внутрішнє зростання й розкриття творчого потенціалу особистості. Тому в класичний текст «Приборкання непокірливої» не вноситься жодних змін (а в переробці це неодмінно відбувається). Допускається лише його ігрове осучаснення. Наприклад, Славко в образі Петруччо в'їжджає на сцену на мотоциклі. Допускаються й натхнені імпровізації в плані емоційному, мімічному, але без зміни класичного словесного тексту. До нього автор ставиться з особливим пієтетом. Зауважимо, що деяке інтерпретаційне свавілля, як і вживання в ролі, пробуджують натхнення юних акторів, творчий азарт, захоплення магією гри.

Гра стає центральним мотивом п'єс С. Новицької та С. Щученка. Вона стає точкою перетину загальної театральності буття й юнацького світобачення. «Не втрачайте настроїв, імпровізуйте» [118, 10], – закликає юних акторів професійний режисер Олег, і всі саме так себе і поведуть, долучаючись через гру до культурних надбань. «Не зупиняйтесь! Продовжуйте! Далі, далі!» [118, 11], «Не бійтеся фантазувати» [118, 7].

Поступово й непомітно, через гру, твори Шекспіра стають для школярів знаками їх власного внутрішнього коду. За допомогою геніальних сонетів герої освідчуються в коханні, у віршах шукають відповідність власним переживанням. Сонети надихають на створення мелодій, тобто підштовхують до творчості й самопізнання.

«Л ь о н я. Я піду. В Елли незабаром день народження – треба подумати про подарунок.

А н т о н. Подаруй їй сонети Шекспіра!

Л ь о н я. А що, гарна думка... До побачення. Дякую за пораду.

Ю л я. Ти серйозно захопився Шекспіром?

А н т о н. Ну, мабуть... Взагалі я в нього вчуса. І, на жаль, розумію, що мої епіграми ніколи не стануть сонетами.

Ю л я. *(із жалем.)* А я так і не прочитала жодного...

А н т о н. Так вже жодного? Ну, принаймні один повинна була прочитати...

Ю л я. Де?

А н т о н. В записці.

Ю л я. В записці?!» [118, 9].

Власні стосунки позначаються тим же кодом. Наприклад, Катя характеризує непорозуміння між героями як «шекспірівські пристрасті». Юнаки називають дівчат, як в комедії Шекспіра, «милими дамами», усі помічають вплив «Приборкання непокірливої» на стиль поведінки («Вийди з образу. На репетиції покажеш свої здібності» [118, 9]). Так само геніальні сонети сприяють віднайденню порозуміння між дорослими – закоханими вчителькою Ді.вою (так скорочено називають школярі Діану Василівну) та режисером Олегом. Тут показовим є епізод, що демонструє, як тексти Шекспіра породжують хвилі натхнення і творчий настрій передається від одного персонажа до іншого, паралельно висвітлюючи рефлексію. Так, режисер і вчителька надихнули учнів на постановку п'єси та читання сонетів, Антон поклав їх на музику (розмірковуючи про своє кохання до Юлі), своєю чергою режисер підхоплює цю тенденцію і підправляє мелодію пісні, нею освідчуючись в почуттях до Ді.ви.

«Д і. в а. Я за дверима чула пісню... Ти грав?

О л е г. Антон, для Петруччо, арію придумав, а я трохи мелодію підправляв.

Д і. в а. Гарно вийшло... І сонет якийсь у тему втрапив. «Тепер по всьому вже. Змикаю коло... Лиш ти одна». (*Обіймаючи Олега за плечі.*) Правда, в нас все буде добре?

О л е г. Можеш не сумніватися! З такими талановитими артистами хоч зараз у МХАТі показуйся.

Д і. в а. Приємно, звичайно, але я мала на увазі нас з тобою. Ти не повинен мене ревнувати. У тебе немає для цього підстав. Я люблю одного тебе і ніякий інший мені не потрібен.

Діана цілує Олега. Він відповідає їй взаємністю. У цей момент до зали з лементом «Сюрприз!» влітають Катя, Славко, Антон і Юля в ошатних костюмах героїв. Вони всі на мить завмерли. Славко присвиснув.

А н т о н. (Тихо.) Сюрприз так сюрприз.

К а т я. (Викручуючись з положення.) Як вам наші вбрання, Діано Василівно?» [118, 15].

Автор акцентує: щаслива творчість, натхнення роблять школярів більш толерантними й делікатними, змінюють характери. Особливо (як засвідчує наведений епізод) це стосується Каті, яка в перших сценах ставилася до стосунків вчительки й режисера «єхидно» [118, 6] й була схильна насміхатися над усіма.

Знаменно, що класичний код і знакове ім'я функціонують як у ліричному, так і в іронічному модусах. Так, наприклад, школярі, прослуховуючи пісню (сонет Шекспіра, якій Антон поклав на власну музику), вважають, що й слова написав юнак, починають відмічати прогрес, поблажливо хвалити якість віршів («Ростеш на очах» [118, 4]), виступають у ролі критиків шедевр. У такому ж лірично-комічному реєстрі зображується дружньо-фамільярне ставлення до Шекспіра, яке свідчить про поглиблення традиціоналізації класики, відчуття її молодими як спорідненої стихії. Прикладом може слугувати сцена, у якій нарешті з'ясовуються адресат і автор любовної записки з сонетом Шекспіра і підписом «Навіки твій Ромео».

«А н т о н. Поспішаю на поклик прекрасної дами!

Ю л я. Скажи їй про записку.

А н т о н. Винуватий, каюся...

К а т я. У чому?

А н т о н. Що підписався чужим ім'ям. Але, думаю, Біллі мені пробачить.

К а т я. Який ще Біллі?

А н т о н. Ну, Вільям, коли хочеш» [118, 13].

Додамо, що з інтерпретацією класики, з її кодом («шекспірівськими пристрастями», прийомами маски, перевдяганням, «квіпрокво» тощо)

пов'язаний окремий соціально-психологічний конфлікт п'єси. Він розгортається як у зовнішній дії, так і у внутрішніх суперечностях героїв. Його основою стає притаманна сучасності соціальна й майнова нерівність та переоцінка, переплутаність буттєвих орієнтирів. Так, одна із школярок, красуня Елла, приховує те, що є дочкою прибиральниці, створює легенду про власне багатство, заможних батьків, а головне – намагається здійснити кар'єрний стрибок (як вона його розуміє) усіма можливими засобами. Елла видає себе не за ту, якою є насправді, грає чужу роль, і таку позицію оцінює як перспективну, дорослу на протигагу «дитячим забавкам» мистецтвом і Шекспірові. Таким чином, увиразнюється конфлікт цінностей та орієнтирів, притаманний сучасній добі. У ньому образ Шекспіра постає як знак, з одного боку, вічного, справжнього, а з іншого – нераціональної сфери. Показово, наприклад, що запрошуючи однокласників на день народження, Елла планує перетворити свято на пафосний перфоманс і довести багатством правоту. Героїня звертається до однолітків із такими словами: « Е л л а. Гей, герої Шекспіра, ви прийдете до мене? <...> Я влаштую таку фієсту, яку ви ніколи не забудете!» [118, 14]. Знаменно, що всі школярі, незважаючи на образливий тон Елли, приймають запрошення, яке для них стає і викликом, і спокусою одночасно, випробовує їх позиції.

Комедії Шекспіра Елла протиставляє власну виставу. У ній все фальшиве: і місце дії (тимчасово вільний будинок багатіїв, у якому прибирає мати Елли), і чуже вбрання, і чужа роль «принцеси». Сумнівним є також намагання стати вищою за оточуючих, прикинутися не тим, ким є, увиразнити контраст між собою, хазяйкою життя, переможницею та інфантильними невдахами, бідняками, які погрузли у фантазіях, п'єсах Шекспіра. Прийом квіпрокво підсилюється мотивом капелюшків, які мають, на наш погляд, семантику маски.

Показово, що змагання із Шекспіром призводить до максимально драматичного розгортання конфлікту і, врешті решт, до його вирішення, духовного очищення Елли. Так, граючи свою роль заможної господині будинку



і утверджуючи свою «правоту» ділової людини над «героями Шекспіра», Елла доходить до межі падіння: не пускає власну матір, яка компрометує своєю бідністю. Цей вчинок стає потрясінням для «принцеси», вона переживає прозріння, зазнає каяття. Цей випадок слугує також уроком для всіх присутніх і остаточно вирішує конфлікт орієнтирів. Звернімо увагу на семантику мотиву гри в наведеному нижче фрагменті. З одного боку, акцентується моральне падіння («загратися»), бездуховне й фальшиве лицедійство, а з іншого – вічні цінності культури, утілені в знаку Шекспір.

«Е л л а. Я ніколи собі цього не прощу! Що зі мною сталося?.. Я мріяла про гарне життя... Я придумувала його для себе і вірила в це!.. Я занадто захопилася грою. Мене занесло... *(Дзвоник у двері.)* Не відкривай! Не треба. Це мама. Я не зможу дивитися їй в очі...» [118, 24].

Показово, що присутні, зокрема вчителька й режисер, які спізналися й не бачили ганебної сцени зради матері, не відвертаються від Елли. Вони пропонують їй як людині, що пройшла каяття, визнала провину, іншу роль, контрастну до минулої «кіно діви» – учасниці спектаклю. Тобто в змаганні двох п'єс (класики й сучасного жорстокого перформансу з його симулякрами, обманом) перемагає Шекспір.

«О л е г. <...> *(До Елли.)* Ти що, плакала?

Е л л а. Так, ридала... про загублену акторську кар'єру...

О л е г. Ну, твоєму горю можна допомогти. Приєднуйся до нас; ми знайдемо для тебе роль; не головну, щоправда, але з чогось треба починати... Що скажеш?

Е л л а. А можна і Ляоня теж.... Він дуже добре співає!

О л е г. З великим задоволенням! Ми раді усім» [118, 24].

Сказане режисером «ми» є дуже показовим. І в комедії С. Новицької, і в драмі С. Щученка акцентується радість колективної творчості, до якої залучаються всі. Так, у «Загадай бажання» школярі разом пишуть пісню й режисують конкурсний номер. У «Приборканні непокірливої» всі разом створюють спектакль. В обох п'єсах зображено конфлікт індивідуаліста і

творчого колективу. Перший (у «Загадай бажання» це вражена зірковою хворобою Юля, а в «Приборканні непокірливої» – фальшива «кінодіва» Елла) зазнає поразки, усвідомлює помилки й приєднується до всіх, вливається в «ми». В обох п'єсах цей конфлікт віддзеркалює соціальні деформації 1990 – 2000-х. У драмі С. Новицької ця особливість проявляється більш виразно, у творі С. Щученка – меншою мірою, але все ж глядач дізнається, що в основі «зірковості» Юлі лежить не тільки талант, а й зв'язки, особливо підтримка матері – ділового й доволі цинічного директора школи. Тобто учасники конкурсу від початку поставлені в змагання у нерівні умови. Однак в обох п'єсах конфлікт завершується, по-перше, перемогою справедливості, а, по-друге, щасливим єднанням митців. Так, у «Загадай бажання» школярі вже разом виконують ще донедавна конкурентні конкурсні номери, і їх пісні доповнюють одна одну. А в «Приборканні непокірливої» з успіхом іде вистава класичної п'єси, звучить попури на сонети Шекспіра, яке виконується всіма, у т. ч. Еллою й Льонею, які ще недавно не приставали до творчого колективу. Хоча, зауважимо, що щасливий фінал комедії дещо розбавлений авторською іронією: усі цілуються, і цілунок стає «загальним», тобто колективним, що в певний спосіб очуднює весільний апофеоз комедії Шекспіра і моделює комічний ефект через перебільшення.

*«А н т о н. А це наша фея-хрещена! (Усі обіймають Діану, цілують.)*

*Д і в а. (просльозившись.) Я така щаслива!.. Я така рада за вас, любі мої!..*

*Е л л а. А ми за вас.*

*Д і в а. Так?.. Ну взагалі-то... Дякую.*

*Ю л я. (Вдягаючи Діані фату.) Це вам як раз підійде.*

*Д і в а. Мені? Навіщо? (Олег підходить до неї і обіймає її.)*

*К а т я. Та годі вам, ми усе знаємо! (Олег цілує Діану.)*

*Е л л а. Любов вам та шана!*

*Славко цілується з Катєю. Подивившись на них, Юля цілує Антона. Оцінивши ситуацію, Елла цілує Льоню. Загальний довгий поцілунок на тлі гарної музики» [118, 28].*

Дидактичні пафос і спрямованість обох творів очевидні. При цьому звертається увага на рефлексію і школярів, і вихователів. Сама назва «Приборкання непокірливої» може мати символічний зміст – виховання молодого покоління, гармонізація внутрішнього світу молоді, стосунків (тут за допомогою творчості). Зацікавленість авторів проблемою увиразнюється низкою епізодів, у яких фіксуються вірні та хибні настанови та дії вихователів. Зауважимо, що цей аспект досліджуваних текстів зближає їх із низкою соціальних драм, матеріалом яких стало шкільне життя («Драма в учительській» Я. Стельмаха, «Дитячі забавки» В. Фольварочного, «Крейзі» С. Новицької).

Так, наприклад, у «Загадай бажання» неправильно поводить себе директор школи. Коли вона дізнається, що співачка Алсу не приїде до її навчального закладу, намагається відмінити конкурс взагалі як уже не потрібну для її кар'єри подію. При цьому так званий «вихователь» нехтує бажаннями школярів, доводячи свою спрямованість на показуху. Але ситуацію радикально змінюють інші дорослі – батьки. Вони відмовляються залишати зал, вимагають розпочати виступи, тому що сприймають конкурс як свято й можливість творчої реалізації дітей. Після прикладу стійкості й принциповості, який надали батьки, підлітки наважуються проявити самостійну позицію і влаштовують конкурс для себе, а не для якоїсь Алсу або начальства. Діти досягають творчої перемоги й утверджуються як особистості.

Складності виховання, перемоги й помилки дорослих у цій галузі акцентовані й у п'єсі С. Новицької, але дещо інакше. У «Приборканні непокірливої» відсутній контраст між нечутливим, поганим педагогом і хорошим наставником. Двоє дорослих героїв виконують роль хороших учителів і вихователів у найширшому символічному сенсі, тому Діана Василівна і режисер Олег Григорович дублюють один одного. Вірною видається й методика виховання через прищеплення учням любові до класики й надання можливостей для самостійної творчої реалізації. І на цьому шляху навіть у відданих справі педагогів виникають труднощі, можливо, через брак

досвіду, що теж стає об'єктом авторської рефлексії. Вона переадресовується персонажам, які озвучують свої сумніви, заспокоюють і підтримують один одного. Наприклад, Ді.ва і Олег обговорюють занадто різку реакцію режисера на витівки невгамовної Каті. І режисер визнає, що його покарання «непокірливої» (яку він відсторонив від репетицій) є занадто жорстким і не сприяє вихованню, лише відштовхує норовисту дитину. Ді.ва підхоплює самокритичний пафос Олега, але й виправдовує режисера складністю проблеми виховання, пошуку спільної з підлітками мови, вибору прийомів впливу на незрілу особистість.

*«О л е г (знесилений опустився на стілець.) Я був не правий?»*

*Д і в а. (заспокоюючи його.) Якби можна було знати відповіді на всі запитання! Ти не хвилюйся, я з ними поговорю...»* [118, 19].

Показово, що цей момент у п'єсі дублюється, що свідчить про його важливість для автора. Пізніше вже Олег намагається заспокоїти вчительку, розвіяти її сумніви в тому, чи зможе вона виховати таких «непокірливих»:

*«Д і в а. Жах! ... Вони зовсім втратили совість!»*

*О л е г. Не перебільшуй. Звичайне хлоп'яцтво. Тобі ніколи не доводилося робити дурацці?»* [118, 21].

Драматурги не створюють абстрактних схем спілкування вчителів і юнацтва, показують процес виховання як живий, підкреслюють проблеми, увиразнюють досягнення й помилки. При цьому в аналізованих п'єсах саме творчість, діалог з класикою та самостійне виявлення свого дару інтерпретуються як могутні важелі формування особистості. Уплив митців один на одного, колективний пошук так само висвітлюють не тільки художній, а й дидактичний потенціал.

Здійснений аналіз дозволяє зробити такі висновки:

- у творах для юнацтва метадискурс формується переважно активізацією гри та завдяки прийому подвійної сцени, поглибленістю саморефлексії (риси ліричної драми) відходить на другий план;
- посилюється прагматика п'єс – їх виховна функція, що пов'язано із специфічним, притаманним саме драмам для юнацтва, ракурсом інтерпретації проблеми творчості. Це зображення пробудження таланту, впливу мистецьких устремлінь на картину світу молодого особистості, перетворення внутрішнього і зовнішнього світу силою таланту, вивищення над індивідуальним заради загального;
- художня рефлексія націлена на конкретні й типові об'єкти: на художню спадщину (її втілює творчість Шекспіра як вічний позитивний знак культурної пам'яті, музика Бетховена, високі зразки джазу) або сучасний масовий продукт (його знаком, причому негативним, стають естрадні «бренди», конкурси краси, кастинги, кліпи тощо), на власну творчість і артистичну поведінку. Осмисленню піддаються: з одного боку учнівство у великих, пробудження таланту, а з іншого – негативні риси, очужені юнацькою інтерпретацією – «зіркова» хвороба, творчі ревності, конкуренція, використання зв'язків тощо;
- центральним знаком метадискурсу стає класична метафора «весь світ – театр», яка зазнає в аналізованих творах семантичних приращень, набуває оригінального втілення в символіці, загальній театралізації. Актуалізація цього знаку знаходиться в широкому постмодерному річищі осмислення сучасного суспільства й дискурсів як підвищено театралізованих. С. Новицька підкреслює перетинання коду класики й сучасного життя, дієвість вічних типів, ситуацій; саме театральність мислення юних героїв допомагає їм виявити й вирішити зовнішні й внутрішні конфлікти. С. Щученко обирає шлях поглиблення символізації, розгортає семантику знаку «карусель» як втілення театральності, свята,

карнавальності буття, динаміки зовнішнього світу й внутрішніх метаморфоз;

- в обох творах об'єктом рефлексії творчої молоді обрано культурний зразок, на який можна орієнтуватися художньому учнівстві. У творах моделюється контраст зразка позитивного й негативного. Вибір між двома орієнтирами формує інтригу творів, яка до того ж динамізується ситуацією змагання, конкурсу. Творча конкуренція в підтексті має моральний та культурний вибір героїв. Конкретна ситуація узагальнюється до висвітлення сучасної кризи й увиразнення шляху її подолання через утвердження класики, традиції та творчого самовизначення молодого покоління;
- знаковий код класики (образи, прийоми, теми, мотиви) застосовується в рефлексії сучасності, власного внутрішнього світу, стає мовою спілкування героїв;
- в аналізованих п'єсах театр, театральність стають ракурсом художнього дослідження психологічних вікових особливостей, соціалізації молодого людини, діяльності інституту школи, ефективних методів виховання;
- у п'єсах для юнацтва акцентується радість колективної творчості в тісному зв'язку із самовираженням особистості та вирішенням гострих проблем соціалізації молодого людини. У зв'язку з цим загострюється конфлікт індивідуаліста й творчого колективу, що вирішується на користь творчого «ми»;
- зображення молодого героя-митця в п'єсах для молоді пов'язане із висвітленням проблем виховання, загостренням у підтексті дискусії навколо правильних і хибних методів, досягнень і помилок дорослих у цілому і вчителів зокрема. Цей аспект зближує аналізовані комедії із «шкільними драмами», соціально-психологічними п'єсами 1990 – 2000-х;
- жанровими домінантами у творах про митців, адресованих молодому глядачеві, стають принципи комедії, інтерпретаційних текстів (які

моделюють діалог з позитивним або негативним художнім зразком).

Комічний, ліричний, іронічний модуси органічно поєднуються;

- спостерігається синтез мов різних мистецтв і родів літератури, зокрема, драми, лірики, театралізованого перфомансу, театрального «капусника», естрадної пісенної творчості, інтерпретації музичної класики (зокрема джазової традиції).

#### **Висновки до розділу IV**

1. Герой-митець є однією з найбільш актуалізованих образних моделей у сучасній драмі. Він присутній у багатьох п'єсах, але вирізняється й широке коло творів, у яких такий герой є основним, а вирішення творчих проблем, осмислення місії та життєтворчого потенціалу мистецтва формує своєрідний тип конфлікту, акумулює інші соціальні, психологічні, любовні, інтелектуальні інтриги.

2. Увиразнення цієї моделі пов'язане із саморефлексією літератури і молодого покоління драматургів зокрема, із тотальними процесами культурного й творчого самовизначення та перегляду фундаментальних уявлень про місію мистецтва в сучасному світі.

3. Герой-митець в аналізованих п'єсах не є самотнім, він оточений іншими героями – творчими особистостями, які контрастують, віддзеркалюють, дублюють його (п'єси С. Новицької, С. Щученка), грають роль творчих учителів (Валерій у «Пригости мене горіхами» А. Багряної, Олег у «Приборканні непокірливої» С. Новицької), режисерів колективного самовизначення (Астік у «Загадай бажання» С. Щученка, Олег у «Приборканні непокірливої»), очуднюють, роблять більш парадоксальною проблематику (звірі-артисти, чарівні помічники в казці С. Лелюх), утілюють негативний варіант творчої поведінки (Юля і Елла в «шкільних комедіях»).

4. У межах єдиної моделі митця функціонують декілька її різновидів. Типологія образів включає такі складові: *«просвітлений»* (ліричний, філософський варіант – композиторка з «Пригости мене горіхами» А. Багряної, іронічний варіант – Рома з «Цирку життя нашого» С. Лелюх),

«*митець-маг*» (герої п'єс А. Багряної і С. Лелюх), «*митець-вчитель*» (Валерій з «Пригости мене горіхами» А. Багряної, режисер Олег і вчителька Ді.ва з комедії С. Новицької; гротескно-іронічний варіант – чарівні помічники в казці С. Лелюх та сам Роман щодо зачарованої тигриці-дружини), «*учень*» численні герої всіх п'єс і особливо «шкільних комедій» С. Щученка та С.Новицької), постмодерне поєднання масок «*жреця*» і «*блзня*» (Роман у «Цирку життя нашого» С. Лелюх); «*псевдо митець*», орієнтований на негативні зразки масового продукту та відповідний тип поведінки (Юля і Елла з комедій С. Щученка та С. Новицької) , «*невдаха*», «*маргінал*», який стає лідером і «*культурним героєм*», що рятує світ (Роман у «Цирку життя нашого» С. Лелюх), цей різновид образу відбиває особливості перехідного художнього мислення. Акцент у змалюванні саме молодого героя-митця робиться на учнівстві, відображенні процесу пошуку й осмислення орієнтирів. Новаторської особливістю стає також введення колективного героя-митця, «*творчого «ми»*» («шкільні комедії» С. Новицької та С. Щученка, «казка для дорослих і дітей» С. Лелюх). Загальна тенденція всіх творів – зображення творчого зростання і морального вивищення митця.

5. У п'єсах пропонується авторська концепція митця. У ній присутні, з одного боку, осмислення традицій, а з іншого – новаторство. У плані традицій драматурги орієнтуються на притаманний романтизмові та модернізму високий статус творчої особистості, магію мистецтва, яке має властивість змінювати світ, на символістське тлумачення творчості як теургії. Суттєво впливає на концепцію також барокова традиція зображення перевернутого світу, внутрішніх і зовнішніх метаморфоз, посиленої динаміки й контрастності буття. Новаторськими рисами стають такі: поєднання модерністського високого пафосу й постмодерністської іронії, гри при відмові від децентрації, від проголошення «смерті автора»; осмислення долі митця й зображення рефлексії творчої особистості в умовах культурної кризи, комерціалізації буття. В авторських концепціях високий статус митця підтверджується. Створюється авторський міф, основою якого є



есхатологічна модель (відвернення кінця світу й створення гармонійного космосу в казці С. Лелюх), пасхальний архетип із акцентом на відродженні, прозрінні (п'єса А. Багряної), міф про творення з акцентом на пробудженні, народженні особистості художника («шкільні драми»), ритуали посвяти.

6. Принципи зображення творчої особистості пов'язані із жанровими настановами художніх текстів. У ліричній драмі акцент зроблено на поглибленій рефлексії героя, на загостренні екзистенціальної проблематики, на філософському тлумаченні місії митця, його взаємин зі світом. Лірична драма 2000-х наслідує традиції української модерної драматургії межі ХІХ – ХХ ст. Своєю чергою, орієнтація на казку актуалізує звертання до фантастики, гротеску, форм художньої умовності, використання й трансформацію традиційних мотивів чарівної казки, у такому контексті образ митця очуднюється. У «шкільних комедіях» акцент перенесено на зовнішню дію, посилюється мотив та принцип гри, посилюється зв'язок із принципами соціально-психологічної драми, увиразнюється дидактичний момент (ролі мистецтва у формуванні особистості, у процесі соціологізації молоді людини).

7. Головною творчою інтенцією драм 2000-х років є синтез. Усі твори демонструють тяжіння до поєднання жанрових ознак, до «стильового консенсусу» (зокрема, творчої суперідеї модернізму і постмодерністської гри, іронії, подвійного кодування тощо); використовується мова різних мистецтв: літератури (зокрема лірики, драматургії), театрального дійства, перформансу, музики, естрадних номерів.

8. В усіх творах формується метадискурс. Системоутворюючою складовою є центральний образ митця, а іншими актуалізованими особливостями стають: принцип «подвійної сцени», театралізація, зміна й утвердження певних творчих масок, зображення рефлексії та інтерпретації відомих текстів-орієнтирів. В усіх п'єсах формується символічний код метадискурсу. Його центральним знаком є класична метафора «весь світ – театр», вона зазнає осучаснення, лірико-іронічної буквалізації (зображення відповідностей між

комедією Шекспіра і сьогоденним буттям, повторюваності психологічних типів, вічних обставин, інтриг у п'єсі С. Новицької), модифікації змісту (у творі С. Лелюх весь світ – «цирк», у С. Щученка – карнавальна «карусель»). У код метадискурсу входять трансформовані авторською інтерпретацією традиційні символи (дім, дорога, вершина, горіх, яблуко), які набувають особливого змісту в міркуваннях про творчість. Особливу роль відіграють мотиви «чуда» та «чарівного слова». Дискурс чарівного слова формують концепти «любові» («материнства»), «людяності» («олюднення» озвірілих), «артистизму», «цілісності світу».

## ВИСНОВКИ

1. Головною інтенцією наукової рецепції в 1990 – 2000-ні роки стає створення концепції українського драмопису на естетичних, а не ідеологічних засадах з урахуванням національної специфіки, інтегрованості в загальнокультурний, європейський контекст, виокремленням закономірностей динаміки. Увиразнюється спадковість, наступність розвитку літератури для сцени, вивчаються спільні для всіх періодів тенденції. Перспективними напрямами стають: дослідження типологічних сходжень драмопису різних часів, вивчення механізмів проходження культурних криз і оновлення літератури, виокремлення притаманних національній драматургії жанрових матриць та стратегій модифікації традиційних форм, особливостей діалогу з іншими літературами.

2. Драматурги «нової» і «новітньої» хвиль крізь призму шкільної та ширше – молодіжної теми розглядають глобальні соціальні, філософські, загальнокультурні зрушення доби історичного помежів'я. Доля молодого героя, формування й динаміка світогляду стають критеріями оцінки динамічних перетворень кінця ХХ – початку ХХІ ст. «Новітня» хвиля продовжує започатковані «новою» хвилею тенденції, зокрема: підвищено драматичного зображення сучасності, акцентування «жаху повсякденності», загострення аксіологічних проблем, випробування ціннісних орієнтирів. Увиразнюються й відмінності: притаманна «новій» хвилі картина перверзійного світу модифікується в картину світу «перевернутого» (як в бароко), «божевільного» (за моделлю модернізму); підкреслюється амбівалентність образів, характеротворення, посилюється оптимістичний модус, створюється метадискурс.

3. «Новітня» хвиля суттєво розширює діапазон характеротворення. Це пов'язано з тим, що драматурги зображують сам процес пошуку героєм себе, переживання невизначеності, проходження різних етапів і форми екзистенціальної, моральної ініціації, складність соціалізації молоді особистості. Контрастність орієнтирів самоідентифікації відбиває реалії

зламного часу. Простежується вектор до зображення «зібраної» особистості. Доцетровими силами, які кристалізують характер, виступають: пасхальний архетип, акцент на відродженні, концепти спадковості, наслідування, єдності роду, єдності світу, творчості.

4. Аналіз творів дозволяє запропонувати типологію образів молодих героїв «нової» та «новітньої» хвилі, увиразнити послідовність та новизну в цій царині. «Нова» хвиля пропонує в якості домінуючих традиційні моделі («складний підліток», «бунтар») і специфічні для течії («жертва»), художніми відкриттями можна вважати модель із соціальним акцентом («розбалуваний», «мажор») та аксіологічним, екзистенціальним наголосом («людина перетворена»). Новаторством є зображення формування й зростання індивідуальної та колективної самосвідомості. «Новітня» хвиля наслідує і розробляє моделі «жертви», «бунтаря», «складного підлітка», розвиває традицію розширеної інтерпретації «жертви», вважаючи багатьох героїв постраждалими від карколомних змін і перверзій зламного часу. Молоді драматурги продовжують деконструкцію моделі романтичного героя, який в умовах ціннісного морального хаосу приречений на найтяжчі випробування, «романтичний ідеаліст» знижується до «інфантильного підлітка». Відображаючи особливості перехідного мислення, митці розробляють модель героя «перетвореного». Художніми відкриттями стають моделі: «людини воскреслої» із використанням пасхального архетипу, «екзистенціально розпорошеного» та «екзистенціально зібраного» героя. Звернення драматургів у 2000-ні до моделі «героя-митця» стає стратегією оновлення «нової» і «новітньої» драми. Стратегія акцентує оптимістичний пафос творення (на відміну від попереднього акценту на руйнації, хаосі), формує концепт плідного пошуку, актуалізує архетип відродження, міфологему формування нового космосу, вивисує статус людини, гармонізує картину світу. Ця модель відбиває авторефлексію літератури, пошук молодим поколінням драматургів своєї культурної ідентичності, формування загальнокультурних націєтворчих завдань. У зв'язку з цим актуалізуються традиційні маски самоідентифікації

митця – «жрець», «учитель», «учень», «божевільний», посилюється мотив двійництва творчих особистостей. Використовується постмодерне гротескне поєднання ролей «жреця» і «блазня», демонструється перетворення поета з «маргінала» на «пасіонарного лідера», «казкового чаклуна», який гармонізує світ. Авторська інтерпретація творчості спирається на коло концептів: любов, людяність, артистизм, цілісність світу, спорідненість усіх живих істот. У п'єсах для підлітків формується образ творчого колективу, конфлікт митця-індивідуалісті («Я») і дружньої компанії співавторів вирішується на користь творчого «Ми». Найбільш репрезентативними моделями героя-митця стають такі: «просвітлений», «митець-маг», «митець учитель/учень», «жрець», «шут», «псевдо митець», «творче «Ми».

5. Домінантним типом конфлікту стає конфлікт цінностей, спровокований аксіологічним хаосом зламної доби. Носіями контрастних цінностей стають образи героїв, зіткнення характерів має філософський підтекст. У тісному зв'язку з цим типом конфлікту перебуває протиріччя екзистенціальних орієнтирів у душі особистості. Інші типи конфліктів – ідеологічний, протистояння поколінь, зіткнення норми і соціальної несправедливості – відходять на другий план. Типовим для всіх творів є конфлікт «старого» й «нового», характерний для перехідного мислення. Увиразнюється метафізичний конфлікт боротьби добра і зла, божественних та інфернальних сил. Зовнішній і внутрішній конфлікти тісно пов'язані, що відбивається в постійному віддзеркаленні драматичних ситуацій.

6. Для поезики «новітньої» драми про молодь характерні такі принципи. Зовнішня дія пов'язана із соціальними зрушеннями помежів'я XX – XXI ст., а внутрішня – із постановкою та вирішенням аксіологічних та екзистенціальних проблем, індивідуальним та колективним самовизначенням. Конфлікт творів є багатоплановим. Завдяки низці прийомів формується потужний метадискурс: створюється міф про митця, реалізується метафора «світ – театр», використовується принцип подвійної сцени, поглиблюється авторефлексія героя, обігруються зразки самоідентифікації (від високих – творчість Шекспіра

до низьких – фігури шоу-бізнесу, «бренди»), травестуються концепти «зіркова хвороба», «творчі ревності». Театр, театральність стають ракурсом художнього дослідження дорослішання, соціалізації, діяльності інституту школи, методів виховання. Посилюється карнавалізація, ігровий модус творів. Акцентується інтертекстуальність творів. Драматурги «нової» і «новітньої» хвиль найчастіше звертаються до хронік, сонетів, драматургії Шекспіра, «Ревізора» М. Гоголя, «Бісів» та «Злочину й карі» Ф. Достоевського, сімейних хронік, ліричних драм Лесі Українки, «Трьох товстунів» Ю. Олеші. Демонструється перетинання високого коду класики й низького коду повсякденності, есхатологічного – культурної кризи. Увиразнюється мотивний код творів, більшість знаків пов'язано з концептом кризи, це «вогонь», «катастрофа», «хвороба», «страх», «перейдена межа», «злочин» і «кара». Використовується міфологічний код: «мати», «дитина», «народження / смерть», «вогонь», «гора / шлях до вершини», «Чорнобиль», «горіх», «яблуко». Код метадискурсу включає знаки: «театр», «цирк», «карусель», занесений снігами бідний будиночок митця як варіація «башти з слонової кістки», «куполи» церков. У творах відображені есхатологічні мотиви та пасхальний архетип, використовуються образи ангела та інфернальних сил. Творам притаманне подвійне кодування, орієнтованість на дорослого і юного глядача Коли акцент робиться на молодому реципієнті, актуалізується гра, посилюється прагматика п'єс, виховна функція, розглядаються культурні зразки, яким герой хоче слідувати.

7. Твори «нової» і «новітньої» хвиль мають складну жанрову природу, у них синтезуються принципи соціально-психологічної драми, ліричної драми, хроніки, казки, комедії, інтерпретаційних текстів, постмодерних пастишів. У п'єсах поєднуються риси багатьох стилів, ця тенденція посилюється в «стильовому синтезі» 2000-х. Зокрема, фіксується звернення до традицій бароко (моделювання контрастного, перевернутого світу, посиленої динаміки, реалізація метафори «світ – театр», метафізичні акценти, символізація, створення ефекту катарсису, посилення моральних настанов п'єс). Здійснюється перегляд орієнтирів романтичного героя. Широко

використовується досвід модернізму: символізму (моделі життєтворення, паралелей світів, орієнтир митця-мага, використання символічного коду), експресіонізму (динаміка дії, сценічність, зосередження на індивідуальності), сюрреалізму («безумний світ», акцентування абсурду, перверзійних внутрішніх станів, намагання героя вирватися з лещат детермінованості). У виразненні постмодерна карнавалізація, гра, інтертектуальність, але з характерними для української версії кордоцентризмом, ціннісними орієнтаціями, катарсисом.

8. У творах відобразилися такі риси перехідного художнього мислення: деконструкція традиційних моделей героїв і створення нових; присутність в усіх п'єсах образу «людини перетвореної», амбівалентність характерів, відкритість фіналів, конфлікт «старого» й «нового», стильовий синтез, жанрово-родові зрушення, інверсія (повернення до надбань попередніх епох), синтез різних видів мистецтв (літератури, театру, цирку, естради).

## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: Становление авторской идентичности : Монография / Марина Абашева. – Пермь: Изд-во Пермского ун-та, 2001. – 320 с.
2. Аверинцев С. Жанр как абстракция и жанр как реальность: диалектика замкнутости и разомкнутости / С. С. Аверинцев / Риторика и истоки европейской литературной традиции. – М. : Школа «Языки русской культуры», 1996. – С. 191–219.
3. Автор і авторство у словесній творчості : збірник наукових праць / відп. ред.: Н. М. Шляхова ; ОНУ ім. І. І. Мечникова, Філол. фак., Каф. теорії літератури та компаративістики. – Одеса : Поліграф, 2007 . – 391 с.
4. Антологія модерної української драми / Ред., упоряд. і авт. передм. Лариса Залеська-Онишкевич. – К.; Едмонтон; Торонто : Таксон, 1998. – 531 с.
5. Антонович Д. Триста років українського театру: 1619 – 1919 та інші праці / [підготовка текстів, ред. і передмова Г. Ф. Семенюка, Л. С. Дем'янівської] / Д. Антонович. – К. : ВІП, 2003. – 418 с.
6. Антофійчук В. Євангельські образи в українській літературі XX століття / Володимир Антофійчук. – Чернівці : Рута, 2001. – 335 с.
7. Арто А. Театр и его Двойник : Манифесты. Драматургия. Лекции. Философия театра / Сост. и вст. ст. В. И. Максимова; ком. В. И. Максимова и А. Ю. Зубкова [пер. с франц.] / Антонен Арто. – М. : Симпозиум, 2000. – 443 с.
8. Багряна А. Пригости мене горіхами // Сучасна українська драматургія. Альманах. – Випуск 3. – К. : Український письменник, 2006. – С. 7–18.
9. Барт Р. Избранные работы : Семиотика. Поэтика / Пер с фран. сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова / Ролан Барт. – М., 1989. – 616 с.
10. Бахтин М. Вопросы литературы и эстетики. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / М. Бахтин. – М. : «Художественная литература», 1975. – С. 234–407.



11. Бедзир Н. Русская постмодернистская проза в восточно- и западнославянском литературном контексте : монографія / Наталья Бедзир. – Ужгород : «Видавництво Олександри Гаркуші», 2007. – 472 с.
  12. Бербенець Л. С. Пастись і особливості художньої репрезентації в літературі постмодернізму : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / Л. С. Бербенець. – К. : НАН України, Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка, 2008. – 19 с.
  13. Бербенець Л. Пастись як спосіб переписування класики у літературі постмодернізму / Л. С. Бербенець // Зарубіжна література в школах України. – 2007. – №12. – С. 48–50.
  14. Білецький Л. Українська драма / Л. Білецький. – Львів : Діло, 1992. – 23 с.
  15. Білецький О. Зародження драматичної літератури на Україні // Зібрання праць у 5-ти т. / Олександр Білецький. – К. : Наукова думка, 1965.
- Т. 1. : Давня українська і давня російська літератури. – 1965. – С. 277–353.
16. Божик Є. Матерів чекають вдома [Електронний ресурс] / Є. Божик. – Режим доступу : [http : // mbox.bigmir.net//preview](http://mbox.bigmir.net//preview)
  17. Бондар Л. Від деперсоналізації до екзистенції / Л. Бондар // Південний архів. Філологічні науки : Збірник наукових праць. – Випуск ХХІХ. – Херсон : Видавництво ХДУ, 2005. – С. 5–12.
  18. Бондар Л. Творчість Ярослава Стельмаха в контексті «нової хвилі» української драматургії 80-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Л. О. Бондар. – Херсонський держ. ун-т, 2007. – 20 с.
  19. Бондарева О. Сучасна українська драматургія – «діагностична модель» суспільства // Література. Театр. Суспільство: Зб. наук. праць / за ред. проф. О. Мішукова. – Херсон : Айлант, 2005. – С. 25 – 33.

20. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія / О. Бондарева. – К. : «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.
21. Бондарева О. Міф та антими́ф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література; 10.01.06 – теорія літератури / О. Бондарева. – Київ : Київський нац. ун-т. ім. Тараса Шевченка, 2007. – 40 с.
22. Бондарева О. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна динамічна система / Олена Бондарева // Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса; редкол : Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. – №3. – Ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / ред. – упорядник В. Собіянський. – 2008. – С. 124–162.
23. Бондарева О. Українська драматургія останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: динаміка зміни пріоритетів / Олена Бондарева // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. Володимира Гнатюка. Серія : Літературознавство : Зб. наук. праць з нагоди 60-річчя доктора філол. наук, проф. Миколи Ткачука / за ред. д.ф.н. Н. М. Поплавської. – Тернопіль : ТНПУ, 2009. – Вип. 27. – С. 125–132.
24. Борев Ю. Литература и литературная теория ХХ века. Перспективы нового столетия / Юрий Борев // Теоретико-литературные итоги ХХ века / Редкол. : Ю. Б. Борев (гл. ред.), Н. К. Гей, О. А. Овчаренко, В. Д. Сквозников и др. – Т.1. – М. : Наука, 2003. – С. 6–48.
25. Борисова Л. Проблема маски в символистской и постсимволистской драме // *Studia philology*. – 2004. – №1. – С. 64–69.
26. Буряк О. Художньо-стильові особливості п'єс М. Кропивницького // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія : Філол. науки

- (Літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 16–31.
27. Висоцька Н. Традиція як інновація: актуалізація ранніх театральнотрагедійних форм у сучасній українській п'єсі / Н. Висоцька // Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса; редкол : Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006. – №3. Ч.2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / ред. – упорядник В. Собіянський. – 2008. – С. 83–94.
28. Веселовська Г. Актанти та ігрові моделі сучасного українського театру // Художня культура : Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Державний центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса / Ганна Веселовська. – К. : Видавничий дім А+С, 2005. – С. 117–146.
29. Верещак Я. Комедія з нашою драмою / Ярослав Верещак // Сучасна українська драматургія : Альманах. – К. : Фенікс, 2007. – Вип. 4. – С. 7–8.
30. Гинзбург Л. О психологической прозе [Электронный ресурс] / Лидия Гинзбург. – М. : INNRAIDA, 1999. – 416 с. – Режим доступа : <http://19v-euro-lit.niv.ru/19v-euro-lit/ginzburg-o-psiologicheskoy-proze/vvedenie.htm>
31. Гончар О. Просвітницький реалізм в українській літературі. Жанри та стилі / О. Гончар. – К. : Наукова думка, 1989. – 175 с.
32. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии конца XX – начала XXI века : учеб. пособие / С. Я. Гончарова-Грабовская. – М. : Флінта : Наука, 2006. – 280 с.
33. Гончарова-Грабовская С. Комедия в русской драматургии 1980 – 90-х годов (жанровая динамика и типология) : автореф. дис. на соиск. ученой степени д-ра. филол. наук : спец. 10.01.02 – русская литература / С. Гончарова-Грабовская. – Минск, БГУ, 2000. – 40 с.

34. Гончарова-Грабовская С. Комедия-памфлет : генезис, становление, поэтика / С. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГПУ – ИСЗ, 2002. – 164 с.
35. Гончарова-Грабовская С. Тенденции развития русской драматургии конца XX – начала XXI века // Хрестоматия по современной русской драматургии (конец XX – начало XXI века) : Учеб. пособие / Авт.-сост. С. Я. Гончарова-Грабовская. – Минск : БГУ, 2002. – С. 4–11.
36. Горак Р. Сходи до матері // Дзвін. – 2011. – №11. – С. 114–116.
37. Громова М. Русская драматургия конца XX – начала XXI века : Учеб. пособие / М. И. Громова. – 3-е изд. испр. – М. : Флинта : Наука, 2007. – 368 с.
38. Гуменюк В. Високість трагедійності. Особливості поезики п'єси В. Винниченка «Між двох сил» / В. Гуменюк. – Сімферополь : Таврія, 2001. – 32 с.
39. Гуменюк В. Сила краси: Проблеми поезики драматургії Володимира Винниченка / В. Гуменюк – Сімферополь, 2001. – 340 с.
40. Гуменюк В. Європейська модерна драма як тло творчих пошуків В. Винниченка / В. Гуменюк // Всесвіт. – 2002. – № 1–2. – С. 169–180.
41. Гундорова Т. Початок XX століття : загальні тенденції художнього розвитку / Т. Г. Гундорова // Історія української літератури XX століття : у 2 кн. – К., 1994. – Кн. 1. – С. 9–43.
42. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К. : Критика, 2005. – 258 с.
43. Гундорова Т. Про Явлення Слова. Дискурс раннього українського модернізму : Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. – Львів : Літопис, 1997. – 299 с.
44. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К. : Грані-Т, 2013. – 548 с. – (Серія «Deprofundis»)

45. Гундорова Т. Кітч і Література. Травестії / Тамара Гундорова. – К. : Факт, 2008. – 284 с. – (Сер. «Висока полиця»).
46. Дем'янівська Л. Українська драматична поема (Проблематика, жанрова специфіка) / Людмила Дем'янівська. – К. : Вища школа, 1984. – 159 с.
47. Дем'янівська Л. Українська радянська драматургія (Тенденції сучасного розвитку) / Людмила Дем'янівська, Григорій Семенюк. – К, 1987. – 160 с.
48. Дем'янівська Л. Іван Карпенко-Карий (І. Тобілевич). Життя і творчість / Людмила Дем'янівська. – К. : Либідь, 1995. – 144 с.
49. Дем'янівська Л. Художні пошуки в українській драматургії початку ХХ століття (Символічна драма С. Черкасенка й О. Олеся) // Українська література. Матеріали I Конгресу міжнародної асоціації українців. – К. : Оберіги, 1995. – С. 133 – 150.
50. Доридор Г. Український водевіль ХІХ століття: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Г. Доридор. – Київ, КНУ ім. Т. Шевченка, 2000. – 18 с.
51. Дорош Г. Українська психологічна драма 70-80-х років ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Г. Дорош. – К., НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2002. – 20 с.
52. Жежера В. Молода українська драматургія і суверенітет нашого театру / В. Жежера // Слово і час. – 1991. – №10. – С. 92–95.
53. Завірюхіна І. Контекстуальна парадигма художньо-інноваційних процесів в українській драматургії кінця ХІХ– початку ХХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література. – Київ, 2011. – 19 с.
54. Залеська-Онишкевич Л. Елемент неоавангардизму в українській драмі ХХ ст. // Українська література : матеріали I конгресу міжнародної асоціації українців. – К. : Оберіги, 1995. – С. 79–83.

55. Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Л. Залеська-Онишкевич. – Львів : Літопис, 2009. – 472 с.
56. Зорин А. Круче, круче, круче. История победы: чернуха в культуре последних лет / А. Зорин // Знамя. – 1992. – №10. – С. 198–204.
57. Иванова Н. Намеренные несчастливцы? / Н. Иванова // Дружба народов. – 1989. – №7. – С. 239–253.
58. Івашків В. Українська романтична драма 30–80-х років XIX ст. / В. Івашків. – К. : Наукова думка, 1990. – 142 с.
59. Іздрик Ю. Драматургія сучасна українська // Плерома '98. Мала українська енциклопедія актуальної літератури. Проект «Повернення деміургів» / Ю. Іздрик. – Івано-Франківськ : Лілея–НВ, 1998. – С. 51–52.
60. Ильин И. Двойной код // Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США) : концепции, школы, термины : Энциклопедический справочник / И. П. Ильин; ред. Е. А. Цурганова. – М. : Интрада – ИНИОН. – 1996. – С. 204–206.
61. Ильин И. «Весь мир – театр» / И. П. Ильин // Постмодернизм от истоков до конца столетия : Эволюция научного мифа. – Москва : Интрада, 1998. – С. 184–185.
62. Ищук-Фадеева Н. «Призраки» новой драмы (Ибсен, Чехов, Стридберг) / Н.Ищук-Фадеева // Драма и театр: Сб. науч. трудов. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 104–111.
63. Ищук-Фадеева Н. Драма и обряд. Пособие по спецкурсу / Н. И. Ищук-Фадеева. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2001. – 81 с.
64. Клековкин О. Сакральный театр. Генеза. Формы. Поэтика / О. Клековкин. – К. : КДУТМ, 2002. – 272 с.
65. Клековкин О. Блазні господні : Нарис історії Біблійного театру / О. Ю. Клековкін. – К. : «АртЕк», 2006. – 356 с.
66. Киричек П. Украинская драматургия 60-х – начала 80-х гг. XIX века. Проблема художественного мастерства в связи с творческой практикой

- писателів : автореф. дис. на соиск. ученої ступені д-ра філол. наук : спец. 10.01.03 / П. М. Киричек. – К., КГУ ім. Т. Шевченка, 1988. – 53 с.
67. Киричек П. Марко Кропивницький. Нарис життя і творчості / П. Киричек. – К. : Дніпро, 1985. – 152 с.
68. Ковалик Н. Хочу до мами. Домашній архів.
69. Ковалів Ю. Хроніка // Літературознавча енциклопедія : У двох томах. Т.2 / Авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. – К. : Видавничий центр «Академія», 2007. – С. 562–563. (Енциклопедія ерудита)
70. Ковпик С. Основні складові поетики української драматургії першої половини ХІХ століття: Монографія / Світлана Ковпик – Кривий Ріг : Видавничий дім, 2011. – 425 с.
71. Ковпик С. Мікро- та макропоетика української драматургії першої половини ХІХ століття : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук. : спец. 10.01.06 – теорія літератури; 10.01.01 – українська література / С. Ковпик. – Київ, Київський нац. ун-т. ім. Т. Шевченка, 2011. – 36 с.
72. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997– 2007): Монографія / Оксана Когут. – Рівне : Нац. ун-т водного господарства та природокористування, 2010 – 441 с.
73. Козлов А. В. Зародження і розвиток української драматургії : Книга для вчителя. Навчально-методичний посібник / А. В. Козлов, Р. А. Козлов. – К. : Освіта, 1998. – 134 с.
74. Козлов Л. Українська дожовтнева драматургія. Еволюція жанрів. – К. : Вища школа, 1991. – 200 с.
75. Комінарець Т. Російська постмодерністська література кінця ХХ – початку ХХІ століття: стильові модифікації та стратегії художнього пошуку (на матеріалі прози і драматургії) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : спец. 10.01.02 – російська література / Тетяна Комінарець. – Херсон, Херсонський держ. ун-т, 2005. – 20 с.

76. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства / Н. Х. Копистянська. – Львів : ПАІС, 2005. – 368 с.
77. Кореневич М. Маска справжня й уявна (гротескність драматургії Миколи Куліша) // Слово і час. – 2000. – №11. – С. 32–37.
78. Корзов Ю. Драматургия 1970 – 80-х годов // Современная русская литература : Пособие для студентов университетов / Корзов Ю. И., Шевченко Л. И., Заярная И. С. – К. : Логос, 2003. – С. 139–242.
79. Корниенко Н. Театр сегодня – театр завтра : Социоэстетические заметки о драме, сцене, зрителе 70 – 80-х гг. / Нелли Корниенко. – К. : Мистецтво, 1986. – 221 с.
80. Корнієнко Н. Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні самоорганізації художньої культури : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознавства : спец. 17.00.01 – мистецтвознавство / Н. Корнієнко. – К., АН України, 1993. – 77 с.
81. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз). – К. : Факт, 2000. – 160 с.
82. Корнієнко Н. Театр і синергетичний часопростір. Пульсації культури. Мутації етапу дивергенції // Курбасівські читання : Науков. вісн. / Держ. центр. театр. мистецтва ім. Леся Курбаса; Редкол. : Н. Корнієнко (голова) та ін. – К. : [ДЦТМ ім. Леся Курбаса]. 2006 – №1 : [Театр : континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Ред. упоряд. Т. Бойко. – С. 5–35.
83. Косенко Ю. Украинская комедия конца XIX – начала XX веков (специфика жанра) : автореф. дис. на соискание ученой степени канд. филол. наук : спец. 10.01.03 / Ю. Косенко. – К., АН УССР, Ин-т литературы, 1980. – 26 с.
84. Кудрявцев М. Драма ідей в українській новітній літературі XX століття / Михайло Кудрявцев. – Кам'янець-Подільський : Oium, 1997. – 272 с.



85. Кухар Р. До джерел драматургії Лесі Українки : Монографія / Роман Кухар. – Ніжин, Вид-во «Вікторія», 2000. – 268 с. – (Серія : Література української діаспори).
86. Ласло-Куцюк М. «Кассандра» Лесі Українки і «Едіп-цар» Софокла // Велика традиція / Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1979. – 287 с.
87. Ласло-Куцюк М. П'єса як структура // Засади поетики / Магдаліна Ласло-Куцюк. – Бухарест : Критеріон, 1983. – 384 с.
88. Лелюх С. Цирк життя нашого // Сучасна українська драматургія. Альманах. Випуск 4. / Упоряд. і авт. передм. Я. Верещак / С. Лелюх. – Київ : Фенікс, 2007. – С. 187–198.
89. Липовецкий М. Русский постмодернизм. (Очерки исторической поэтики) : Монография / Марк Липовецкий. – Екатеринбург : Урал. гос. пед. ун-т., 1997. – 317 с.
90. Липовецкий М. Паралогии : Трансформации (пост) модернистского дискурса в русской культуре 1920–2000-х годов / Марк Липовецкий. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 852 с.
91. Лихачев Д. Прогрессивные линии развития в истории русской литературы // Историческая поэтика русской литературы. Смех как мировоззрение и другие работы / Д. С. Лихачев. – Санкт-Петербург : «Алетейя», 1999. – С. 481–508.
92. Лотман Ю. Понятие границы // Внутри мыслящих миров. Человек – Текст – Семиосфера – История / Ю. М. Лотман. – М. : Языки русской культуры, 1999. – С. 175–192.
93. Маковский М. Сравнительный словарь мифологической символики в индоевропейских языках. Образ мира и миры образов / М. Маковский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 1996. – 416 с.
94. Малютіна Н. Родо-жанрові трансформації в українській драмі кінця ХІХ– початку ХХ ст. : дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.01, 10.01.06 /

- Малютіна Наталя Павлівна. – Одеса, Одеський нац. ун-т ім. І. І. Мечнікова, 2007. – 408 с.
95. Малютіна Н. Пути формирования лирической драмы в русской и украинской литературе рубежа XIX – XX вв. // Драма и театр : Сб. науч. трудов / Н. Малютіна. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып.5. – С. 37–43.
96. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XXI століття: аспекти родо-жанрової динаміки./ Наталія Павлівна Малютіна. – Одеса : «Астропринт», 2006. – 350 с.
97. Малютіна Н. Іntenціональність висловлювань та способи їх художнього функціонування у драматичних етюдах О. Олеся // Слово і час. – 2004. – №12. – С. 42–50.
98. Малютіна Н. Полілог-очікування у ранній драматургії Спиридона Черкасенка // Наукові записки. Серія : Філологічні науки (літературознавство) / Н. Малютіна. – Кіровоград : РВГ Щ КДПУ, 2003. – Вип. 50. – С. 188–194.
99. Малютіна Н. Художнє втілення екзистенційного типу мислення в драматургії Лесі Українки / Н. Малютіна. – Одеса : Астропринт, 2001. – 80 с.
100. Мамчур І. Ознаки нового, або Спроба огляду сучасної української драматургії // Антракт. Театральний колаж / І. Мамчур. – К., 1988. – С. 38–50.
101. Марко В. Проблема проступку й кари в українській драматургії. Перегуки часів. Порівняльний аналіз п'єс І. Тобілевича (І. Карпенка-Карого) «Сава Чалий», В. Винниченка «Гріх», М. Куліша «Патетична соната» // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія : Філологічні науки (Літературознавство) / В. Марко. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 43–47.
102. Мережинская А. Русская постмодернистская литература : Учебник для студ. высших учебных заведений / Анна Мережинская. – К. :

- Издательско-полиграфический центр «Киевский университет», 2007. – 336 с.
103. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь // Курбасівські читання: Наук. вісник / Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса: Редкол. : Н. Корнієнко (голова) та ін. – К. : [ДЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006 – №1 : [Театр : континуум, коди, парадокси інтерпретації] / Н. Мірошніченко – С. 56–85.
104. Мірошніченко Н. Апологія страйку / Н. Мірошніченко // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. – К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 6–8.
105. Мірошніченко Н. Модернізм в українській драматургії початку ХХ століття // Українській театр ХХ століття / Редкол. Н. Корнієнко та ін. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 4–35.
106. Мірошніченко Н. Передвісник переходу: українська драматургія 80-х років ХХ століття в контексті розвитку моделі «автор-театр» / Н. Мірошніченко // Художня культура : Актуальні проблеми : Наук. вісник / Ін-т проблем сучас. мистец. Академії мистецтв України, Держ. центр театр. мистец. ім. Леся Курбаса. – К. : Видавничий дім А+С, 2005. – С. 147–166.
107. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності // Український театр ХХ століття / Редкол. Н. Корнієнко та ін. – К. : ЛДЛ, 2003. – С. 420–464.
108. Михида С. Драми «Дисгармонія» та «Щаблі життя» В. Винниченка та проблеми «нової моралі» // Наукові записки каф. укр. літ. – Кіровоград, 1995. – Вип. 1. – С. 52–71.
109. Моклиця М. Основи літературознавства / Марія Моклиця. – Тернопіль : Підручники & посібники, 2002. – 192 с.
110. Мороз З. Марко Кропивницький // Кропивницький Марко. Драматичні твори. – К. : Наукова думка, 1990. – С. 5–28.

111. Мороз З. Від шкільної драми до комедії : Дослідження. П'єси. / Зоя Мороз. – К. : Фоліант, 2004. – 302 с.
112. Мороз Л. Деякі особливості трагедії в українській драматургії другої половини ХІХ ст.(Фольклорна традиція і жанр) / Л. Мороз // Розвиток жанрів в українській літературі ХІХ – початку ХХ століть. – К. : Наукова думка, 1986. – С. 158–188.
113. Мороз Л. Про символізм в українській драматургії / Л. Мороз // Сучасність. – 1993. – №4. – С. 94–106.
114. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Л. Мороз. – К. : Інститут літ. ім. Т. Г. Шевченка, 1994. – 203 с.
115. Наливайко Д. Теорія літератури і компаративістика / Д. Наливайко. – К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2006. – 347 с.
116. Неждана Н. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи / Н. Неждана // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – Київ : Український письменник, 2006. – С. 3–5.
117. Нефагіна Г. Русская проза конца ХХ века : Учеб. пособие / Г. Л. Нефагіна. – 2-е изд. – М. : Флинта : Наука, 2005. – 320 с.
118. Новицька С. Приборкання непокірливої [Електронний ресурс] / С. Новицька. – Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/dramlab/novytska/pryborkannia.pdf>
119. Новіков А. Драматургія Марка Кропивницького: від традиційної драми до нової європейської естетичної системи / А. Новіков // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія : Філологічні науки (Літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 47–59.
120. Нога Г. «Звичаї тієї давніх школярів бували ...» (Український святковий бурлеск ХVІІ–ХVІІІ століть) / Т. М. Нога. – К. : Стилос, 2001. – 188 с.
121. Одесский М. Очерки истории русской драмы ХVІІ–ХVІІІ вв. Эпоха Петра I / М. Одесский. – М. : РГГУ, 1999. – 238 с.

122. Ольховик М. «Бароковий універсалізм» в українському художньому мисленні : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філос. наук : спец. 09.00.08 «Естетика» / М. В. Ольховик. – К., 2005. – 20 с.
123. Панченко А. М. Русская культура в канун петровских реформ / А. М. Панченко – Л. : Наука, Ленинградское отделение, 1984. – 205 с.
124. Патрис П. Словарь театра / Пер. с фр.; под ред. Л. Баженовой / Пави Патрис. – М. : Изд-во «ГИТИС», 2003. – 516 с.
125. Погребенник В. Творчі осяги драматурга (до сторіччя від дня смерті Івана Тобілевича) / В. Погребенник // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія Філологічні науки (Літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 59–71.
126. Поліщук Я. Контекст традиції і трагедійний жанр Лесі Українки / Я. Поліщук // Вісник Житомирського педагог. ун-ту. – Філологічні науки, 2001. – Вип. 7. – С. 112–117.
127. Поліщук Я. Міфологічний горизонт українського модернізму / Ярослав Поліщук. – Івано-Франківськ : Лілея НВ, 2002. – 392 с.
128. Поліщук Я. Література як стан духовної екзистенції: парадокси інтелектуальної ситуації ХХ століття / Я. Поліщук // Нац. ун-т «Острозька академія». Наукові записки. Серія «Філологічна». Випуск 5. – Острог, 2005, – С. 114–132.
129. Працьовитий В. Українська драматургія 20 – 30-х років ХХ століття. Жанрова модифікація / В. Працьовитий. – Львів : Ліґа-Прес, 2001. – 132 с.
130. Працьовитий В. Національний характер в українській драматургії 20 – початку 30-х років ХХ століття / В. Працьовитий. – Л. : Видавничий центр ЛНУ ім. Івана Франка, 2004. – 300 с.
131. Рудь В. Пошуки героя (Українська драматургія – 82) // Рік 82. Літературно-критичний огляд / В. Рудь. – К., 1983. – С. 156–159.
132. Саква О. Тема : Тези про драматурга Ярослава Стельмаха / О. Саква // Культура і життя. – 1989. – 12 березня. – С. 8.

133. Самарін А. Стратегії перекодування класики в російській драматургії на межі ХХ–ХХІ століть : автореферат дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук : 10.01.02. – російська література / А. М. Самарін. – Херсон, Херсонський держ. ун-т., 2011. – 19 с.
134. Сафронова Л. Старинный украинский театр / Л. Сафронова. – М. : РОС-ПЭН, 1996. – 352 с.
135. Свербілова Т. Движение... / Татьяна Свербілова // Современная драматургия. – 1987. – №3. – С. 238–246.
136. Свербілова Т. Такі близькі, такі далекі... (Жанрові моделі української та російської драми від модерну до соцреалізму в аспекті порівняльної поетики) : Монографія / Тетяна Свербілова [наук. ред. Д. С. Наливайко] – Черкаси : ТОВ «МАКЛАУТ», 2011. – 566 с.
137. Свербілова Т. Трансформація жанрових моделей української та російської драми кінця ХІХ – 30-х рр. ХХ ст. в аспекті порівняльної поетики : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра філол. наук : спец. 10.01.05 / Т. Свербілова. – Київ, НАН України, Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка, 2013. – 40 с.
138. Свербілова Т. Вічні поривання жанру містерії (Леся Українка та Леонід Андрєєв) / Т. Свербілова // Слово і час. – 2002. – №2. – С. 3–40.
139. Свербілова Т. Драматургія // Історія української літератури ХХ століття. – У 2 кн. / Т. Свербілова. – К. : Либідь, 1998. – Кн. 1. – 464 с.
140. Свербілова Т. Персонажі Винниченкових п'єс – кати чи жертви // Слово і час. – 1993. – №5. – С. 32–40.
141. Свербілова Т. Від модерну до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / Свербілова Т., Малютіна Н.; за заг. ред. Л. Скорини. – Черкаси, 2009. – 598 с.
142. Сегал Д. Литература как вторичная моделирующая система / Д. Сегал // Slavica Huerosomitana. – 1979. – №4. – Р. 1–35.
143. Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років / Григорій Семенюк. – К., 1992. – 183 с.

144. Скрыбина Т. Хроника / Т. Скрыбина // Литературная энциклопедия терминов и понятий / Гл. редактор и сост. А. Н. Николюкин. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – С. 1171–1172.
145. Скупейко Л. Неоромантизм Лесі Українки (рецепція, концепція особистості, міфопоетика) : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня д-ра. філол. наук : спец. 10.01.01 – «українська література», 10.01.06 – «теорія літератури» / Лукаш Скупейко. – К, 2009. – 37 с.
146. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / ред. М. Зубрицька. – Л. : Літопис, 2002. – 832 с.
147. Слюсар Н. Структурно-функціональні особливості драматургічних текстів: дис. канд. філол. наук : 10.02. 01 / Наталія Олександрівна Слюсар. – Д., Дніпропетровський нац. ун-т., 2004. – 167 с.
148. Современный зарубежный театр. Борьба идей и направлений / [Отв. ред. Б. И. Зингрман] – М. : Искусство, 1969. – 368 с.
149. Софронова Л. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия / Л. Софронова. – М. : Наука, 1981. – 263 с.
150. Стельмах Я. Запитай колись у трав... : П'єси. / Я. Стельмах. – К. : Радянський письменник, 1986. – 276 с.
151. Стельмах Я. Не заради себе : (Бесіда з письменником Я. Стельмахом / (записала Л. Вороніна) // Київ. – 1986. – №5. – С. 147–170.
152. Сулима М. Українська драматургія XVII– XVIII століть / М. Сулима. – К. : ПД «Фоліант», ВД «Стилос», 2005. – 368 с.
153. Сулима М. Вертеп у стильових шуканнях української літератури на зламних етапах її розвитку / М. Сулима // Проблеми літературознавства і художнього перекладу. – Львів, 1997. – С. 147–154.
154. Танюк Л. Драма бере тайм-аут? / Л. Танюк // Літературна панорама. – К., 1988.– С. 111–126.
155. Тресиддер Д. Орех / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько // Словарь символов – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 258–259.

156. Тресиддер Д. Огонь / Джек Тресиддер ; пер. с англ. С. Палько // Словарь символов – М. : ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 246–248.
157. Турган О. «Кассандра» Лесі Українки – авторський «текст-міф» // «Кассандра» Лесі Українки і європейський модерн : збірник наук. праць; за ред. А. Криловця та Я. Поліщука / О. Турган. – Остріг, 1998. – С. 3–15.
158. Тхорук Р. Драми Кропивницького останніх років життя / Р. Тхорук // Наукові записки. – Випуск 79. Серія філологічні науки (Літературознавство). – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 93–104.
159. Тхорук Р. Комедії Володимира Винниченка / Р. Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології : Збірник наукових праць / гол. ред. К. Ф. Шульжук ; упоряд. : О. І. Якимчук, О. О. Кузьмич. – Рівне, Рівненський держ. гуманіст. ун-т, 2000. – Вип. 12: Літературознавство. – 2002. – С. 58–72.
160. Тхорук Р. До питання про жанрові модифікації в українській та російській драматургії часів символізму / Р. Тхорук // Серебряный век : диалог культур. – Одеса : Астропринт, 2003. – 360 с.
161. Тхорук Р. Поза, завдяки і навколо комедії: зміни в жанровій системі української драматургії 1880–1920-х рр. Та їх відлуння наприкінці ХХ сторіччя / Р. Тхорук // Вісник Львівського ун-ту, 2004. – (Серія філологічна. Вип. 33. – Ч. 2. Теорія літератури та порівняльне літературознавство). – С. 87–94.
162. Тхорук Р. Сакральний вимір героїчного в українській драматургії 1880–1920-х років / Р.Тхорук // Актуальні проблеми сучасної філології. Літературознавство : Збірник наукових праць / [Ред. кол. Я. О. Поліщук та ін.]. – Вип. XIII. – Рівне : Перспектива, 2004. – С. 182–194.
163. Уварова И. Драма как повод // Драма и театр : Сб. науч. трудов / И. Уварова. – Тверь : Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 314–320.



164. У пошуку театру: Антологія молоді драматургії / упорядн. Н. Мірошніченко. – К. : Смолоскип, 2003. – 545 с.
165. У чеканні театру : Антологія молоді драматургії / ред. Григорій Карпенко; упоряд. та післямова Надія Мірошніченко. – К. : Смолоскип, 1998. – 359 с.
166. Український театр ХХ століття / Н. Корнієнко [ред. кол.]. – К. : ЛДЛ, 2003. – 512 с.
167. Фольварочний В. Жива вода : П'єси / В. Фольварочний – К. : Мистецтво, 1983. – 302 с.
168. Хализев В. Драма как явление искусства / В. Е. Хализев. – М. : Искусство, 1978. – 240 с.
169. Хализев В. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
170. Хализев В. Поэтика драматического действия / В. Е. Хализев // Проблемы истории критики и поэтики реализма: межвуз. сборник / ред. И.С. Колышева. – Вып. 1. – Куйбышев, 1976. – С. 92–120.
171. Хатямова М. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети ХХ века / М. Хатямова. – М. : Языки славянской культуры, 2008. – 328 с.
172. Хомова О. Художні пошуки в українській постмодерній драмі: жанри, конфлікти, характери : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. філол. наук. 10.01.01 – українська література / О. Хомова. – Київ : Київський нац. ун-т. ім. Т. Шевченка, 2012. – 17 с.
173. Хомова О. Психологія людини в драматургії В. Фольварочного / О. Хомова // Дивослово. – Київ, 2010. – Вип. 2. – С. 55–58.
174. Хороб С. Українська драматургія: крізь виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми) / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : «Лілея НВ», 1999. – 200 с.

175. Хороб С. Діалоги у відсвіті слова (Українська драматургія в типологічних зіставленнях / Степан Хороб. – Івано-Франківськ : Місто НВ, 2013. – 308 с.
176. Хренов Н. Культура в епоху соціального хаоса / Н. Хренов. – М. : Едиториал УРСС, 2002. – 448 с.
177. Хрестоматія з теорії драми: Особливості драматургічного мислення ХІХ – ХХ ст. / упоряд. П. П. Нестеровського. – К. : Мистецтво, 1978. – 224 с.
178. Цибанова О. Лаври і терни... Життєвий і творчий шлях Михайла Старицького / О. К. Цибанова. – К., 1996. – 188 с.
179. Червінська О. Рецептивна поетика : Історико-методологічні та теоретичні засади / Ольга Червінська. – Чернівці : Рута, 2001. – 231 с.
180. Червінська О. Театральний реципієнт як наукова парадигма / Ольга Червінська // Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. – К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2002. – №3. Ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / ред.-упорядник В. Собіянський. – 2005. – С. 7–18.
181. Чернікова Л. Поетика історичної драми Івана Карпенка-Карого : романтичний дискурс : автореф. дис. на здобуття наук. ступеня кандидата філол. наук : спец. 10.01.01 – українська література / Л. Чернікова. – К., Київський нац. ун-т. ім. Т. Шевченка. – 2003. – 16 с.
182. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми : путівник ілюзорного світу // Страйк ілюзій. Антологія сучасної української драматургії / Автор проекту на упорядник Надія Мірошніченко / М. Шаповал. – Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. – С. 9–12.
183. Шаповал М. У пошуку героя, або як побачити різницю / М. Шаповал // У пошуках театру: антологія молоді драматургії. – К. : Смолоскип, 2003. – С. 535–544.

184. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи : Міжтекстові та міжсуб'єктні реляції української драми : Монографія / Мар'яна Шаповал. – К. : Автограф, 2009. – 352 с.
185. Шаповал М. Модус інтертекстуальності як критерій художності літературного тексту / М. Шаповал // Філологічні семінари : Літературна критика і критерії художності : зб. наук. праць / [Гол. Ред. М.К. Наєнко]. – Вип. 12. – К. : Логос, 2009. – С. 58–54.
186. Шаповал М. Біографічний інтертекст сучасної української п'єси : теоретичний аспект / М. О. Шаповал // Літературознавчі студії: зб. наук. праць / відп. ред. Г. Ф. Семенюк. – Вип. 23. – Ч.1. – К. : Видавничий дім Дмитра Бураго, 2009. – С. 427–433.
187. Шевчук М. Національно-специфічні засади обробки традиційних сюжетів (на матеріалі творчості Лесі Українки) : автореф. дис. канд. філол. наук : спец. 10.01.06 – теорія літератури / М. В. Шевчук. – Ін-т літ. ім. Т. Г. Шевченка. – К., 2000. – 20 с.
188. Школа В. Засвоєння надбань театру корифеїв драматургами 20-х років ХХ століття // Наукові записки. – Випуск 79. – Серія філологічні науки (Літературознавство) / В. Школа. – Кіровоград : РВВ КДПУ ім. В. Винниченка, 2008. – С. 104–112.
189. Школа В. Драматургія Спиридона Черкасенка. (Еволюція індивідуального стилю) / В. М. Школа. – К. : Знання України, 2001. – 130 с.
190. Шляхова Н. Концепт «автор» у літературознавчому дискурсі / Н. Шляхова // Філологічні семінари : Понятійний апарат сучасного літературознавства : «своє» й «чуже». – К. : ВПЦ «Київський університет», 2008. – Вип. 10. – С. 126–129.
191. Щекочихин Ю. Ловушка № 46, рост второй / Ю. Щекочихин // Молодежная эстрада. – 1987. – №2. – С. 4–10.
192. Шоу Б. О драме и театре / Бернард Шоу ; сост. и авт. вступ. ст. А. Аникст. – М. : Изд-во иностр. лит-ры, 1963. – 640 с.

193. Щученко С. Загадай желание [Электронный ресурс] / С. Щученко. – Режим доступа : [www.theatre-library.ru/authoros/shch/shchuchenko](http://www.theatre-library.ru/authoros/shch/shchuchenko)
194. Элиаде М. Миф о вечном возвращении / Мирча Элиаде ; пер с фр. Е. Морозовой, Е. Мурашкинцевой. – СПб : Алетейя, 1998. – 250 с.
195. Энциклопедия символов, знаков, эмблем / сост. В. Андреева [и др.]. – М. : Астрель, 2001. – 556 с.
196. Эрлахер-Фаркас Б. Монодрама: Исцеляющая встреча. От психодрамы к исцеляющей терапии / Б. Эрлахер-Фаркас ; пер. с нем. К. Иорда. – К. : Ника-Центр, 2004. – 292 с.
197. Юзовский И. О театре и драме : в 2 т. / И. И. Юзовский ; послесл. А. А. Аникста. – М. : Искусство, 1982.
- Т.1 : Статьи. Очерки. Фельетоны. – 1982. – 480 с.;
- Т.2 : Из критического дневника. – 1982. – 429 с.
198. Benjamin W. Ursprung des deutshen Trauerspiels // W. Benjamin / Gesammelte Werke. Bd. 1. – Frankfurt am Main, 1974. – 86 p.
199. Kawieki P. Post-modernism – From Clown to Priest // The Subject in Postmodernism / red. Ales Erjavec, Ljubljana, 1990. – Vol. 2.
200. Hutcheon L. Narcissitic Narrative : Metafiction Paradox / Linda Hutcheon – Ontario. Willford UP, 1991. – 176 p.
201. Shepherd D. Beyond Metafiction : Self-Consciousness in Soviet Literature / David Shepherd. – Oxford : Clarendon Press, 1992. – 260 p.
202. Szondi P. Dus lyrische Drama des Fin siecle / Peter Szondi. – Frakfurt am Main, 1975. – 136 p.
203. Ulmer L. Applied grammatology / Gregory L. Ulmer – Baltimore, The Johns Hopkins University Press, 1985. – 652 p.