

Бондарева О. Є.,
доктор філологічних наук,
Київський університет
імені Бориса Грінченка

ОБРАЗ ТАРАСА ШЕВЧЕНКА В АВТОРСЬКОМУ МІФОТВОРЕННІ БІОГРАФІЧНОГО СЮЖЕТУ

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

Феноменологічна теорія вже давно аналізує соціальне життя як оповідану історію. Постмодерністський “оповідач” просякнутий недовірою до метарозповідей, відтак з поля його оповіді “вилучаються” великий Герой, висока мета, епічно відтворена подія. “Мені вже нецікаво розповідати історії та описувати шляхи, які долають декотрі люди. Я сам – історія, і я сам – шлях”, – розмірковує один із героїв О. Шипенка у п’єсі “Смерть Ван Халена”. Самопрезентація драматургічних героїв “нової хвилі” відбувалася через розлогі монологічні оповіді (тому критика і закидала драматургам напівкомічний ефект “нетримання власної сутності” героєм), буденність та антиестетизм позбавлених внутрішнього драматизму зображуваних подій, тривіальність чи навіть відсутність почуттів. Сьогодні філософи й соціологи, навпаки, переконані, що “репертуар” історій, які може оповідати про себе персонаж, є обмеженим певними публічними або ж культурними взірцями, що людина не переказує себе як сюжет, вигаданий нею особисто: “нарратив є інтерперсональним у тому сенсі, що це спільна сигніфікаційна практика, але звертаючись до неї, індивіди пристосовують зразки історій до своєї ідентичності й, навпаки, конструюють реальність згідно з історіями, де головними персонажами є вони самі” [7, 85].

Сучасна українська драматургія далеко не завжди орієнтується на вимоги постмодерністської стилістики, тому розмивання родо-видових і жанрових кордонів відбувається в окремих п’єсах на досить специфічному рівні. Один із варіантів такої в цілому нетрадиційної для постмодерної доби стилістики (хоча не вільний від її точечних впливів) являє твір “Гора” І. Драча. Якщо раніше І. Драч виступав у драматургії як автор виключно драматичних поем (“Дума про вчителя”, 1977, “Соловейко-Сольвейг”, 1978, “Зоря і смерть Пабло Неруди”, 1980), то “Гора” (1997) має багаторівневі формальні ознаки, оскільки а) текст, позбавлений авторських відступів та роздумів, репліковано, він внутрішньо конфліктний, окремі фрагменти оповіді інсценізуються, дія сягає апофеозу, при цьому вона ретардована копірськими в душевних лабіринтах протагоністів

(ознаки драматичного роду та його трагедійного жанру з елементами мелодрами), але б) більша його частина має уповільнену прозову форму, персонажі нерідко озвучують не лише зовні події фрагменти, а й потаємні душевні порухи, що складають психологічно ускладнені колізії внутрішньої драми дійових осіб (родові риси епіки й жанрові ознаки сентиментальної повісті), в) автор, мінімалізуючи ремарки (редуючи драматургічну стратегію організації тексту), застосовує колажний принцип кумуляції документального матеріалу (основна стратегія документальної кінематографії), при цьому г) оголює почуттєвий світ протагоністів, поетизує їхні душевні світи (родові локуси лірики), а текст в цілому набуває центонних ознак (ігрові стратегії лірики), оскільки майже хрестоматійні документальні матеріали “спрацьовують” у новому контексті, зберігаючи інформацію про контекст традиційний.

Тенденції жанрових дифузій вже давно констатовані дослідниками на теренах історичної романістики: так, А. Баканов зауважував, що в жанрах, колись наділених фіксованими змістовими та композиційними параметрами, кордони стають все гнучкішими, а за норму починають правити взаємопроникнення різних жанрових ознак [1, 21]. Як бачимо, аналогічні процеси сьогодні вже вповні утвердилися і в драматургії.

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

Дві частини, симетрично марковані як “*Страсті Тарасові*” від різних агіографів, задають інтенцію на великодню сюжету літургійної драми: перша частина (“*Хата, або Страсті Тарасові за Варфоломієм Шевченком*”) описує “земні страсті”, насамперед, особисту драму самотньої людини, “*Великого Грішника*” з точки зору Тарасова троюрідного брата Варфоломія: відповідно, її сакральним центром виступає “хата” – амбівалентна навіть у поезіях Шевченка (з одного боку, освячений, оповитий “вишневим садком” родинний прихисток, з іншого – пекельний осередок злиднів та безнадії); друга частина (“*Гора, або Страсті Тарасові за Грицьком Честахівським*”) є проекцією колізій Воскресіння та Вознесіння героя: як бачимо, драматург моделює символічну опозицію “дольного” та “горнього” світів, спроектовану на біографічний фактаж та семіотичне посмертя свого протагоніста. Саме тому дзеркально протилежні й базові символічні концепти українського сакруму, якими марковані обидві частини. “Хата” у даному випадку виступає символом земного стражденного життя, розп’ятого між “тихим раєм” і “пеклом” у поетичній міфології самого Шевченка, як і більшості його попередників, сучасників та послідовників: коментуючи унікальну місію концепту “хата” в українському мистецтві, І. Мойсеїв звертає увагу на наявність цієї ж міфоконцептуальної категорії в культурі народів-сусідів, зауваживши однак, що немає більше народів, у чийй культурі “ця тема звучить з такою болісною потугою, з такою напруженою медитативністю, з такою майже релігійною святістю, з такою неодмінністю поспіль у всіх авторів” [10, 170]. Але “хата” у цій частині драми І. Драча не є ані іконографічною в українській сакральній міфології (унаочненою також і малярською спадщиною Т. Шевченка) злиденною спорудою, ані спомином, ані рідною домівкою чи прихистком героя. Цей концепт сприймається радше розсіяним локусом, символом, аксіологемою, незреалізованою мрією протагоніста “*завести своє кишло, хатину, жіночку і діточок*” на тлі підсвідомого очікування тотальної безвиході, в контексті автопророцтва, що “*доведеться одуріть в самотині*”. Справді, події першої частини не мають чіткої топографічної прив’язки: епізоди колажно змонтовані, вони без текстуально детермінованих підстав довільно переносяться з Межиріччя до Черкас, з селища Пекарі до Кобзарєвої квартири-майстерні в Петербурзі; принагідно до колажу потрапляють й інші локуси – українські села, петербурзькі квартири Тарасових друзів, невизначені топоси, в яких гуляють людські наговори та жандармські доноси, між якими озвучується приватне листування. Перша частина драми, таким чином, об’єднує колізії незреалізованих мрій протагоніста на тлі його невисвітленої пророчої місії та особистісної недолі. Тут Шевченко постає як земна нещаслива людина, зосереджена не на власній місії поета, художника, ідеолога, провидця, Батька нації, а на спробі бодай абияким чином позбутися фатальної самотності в світі (О. Червінська акцентує синкретичність літературного персонажа історичного походження і наголошує не лише на його органічному зв’язку з певною історичною епохою, а й на тому, що він є певним психологічним типом і репрезентує певну фабулу, оскільки “має свою справжню історію” [11, 28]). Тимчасовою розрадою у невтішній життєвій колізії стають для протагоніста хіба що душевне листування та підтримка друзів, але нерідко ці ж листи ще пекучіше ятрять поетові рани, оскільки являють йому недосяжні приклади подружнього життя й затишної домівки (цитовані у 1 частині листи Броніслава

Залеського, Михайла Максимовича та Марусі Максимович). Першу половину твору завершено символічним фінальним акордом – неіснуюча, вигадана, намріяна хата на мить набуває реальних контурів, та її примарність виявляється більш потужною, аніж надія на її прихисток – і тому остання ремарка унеможливує земне щасливе життя Кобзаря: *“Хата на горі розвалюється. Падають крокви. Дошки з гуркотом летять донизу. Бряжчить скло”*.

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

сягати вершин духовної святості, перебираючи на себе місію та знакову маркованість Пророка, Месії (*“ні, тепер уже пуста домовина, а він у печерах у Києві перевернувся в мощі”; “це якийсь пророк, бо, кажуть, бачили його чи у Хмільній, чи якійсь другій слободі, що ніс на собі превеличаний хрест, саженив з двадцять, а після взяв та й почепив собі на груди, і хоч би він сам не признавався людям, що пророк, то таки так видно, що се щось не просте”*). На відміну від першої частини з невизначеним, розмитим топосом світу “дольного”, друга частина драми має чітку географічну прив’язку до Чернечої гори – спочатку це *“ГОРА, вона ж – майстерня Т. Шевченка”*, потім – *“місце для нової хати Кобзареві”*, згодом – освячений славетною козацькою історією природний *“рай”*, в якому прочани поминають *“Тарасову козацьку душу”*, і нарешті – духовний прихисток, свята земля, храм просто неба для знедолених українських людей. Таким чином Чернеча гора вписується драматургом в ідеальну модель всесвіту, сконструйовану художньою уявою самого Шевченка.

I. Драч, визнаючи за змістом історії презумпцію постійного актуального функціонування (давно відомо, що *“документаліста у більшості випадків цікавить саме продовження життя історичної події, його думки бентежить часовий зв’язок”* [14, 69]), прагне уникнути тих однозначних етичних оцінок у площині *“праведність – гріховність”*, на які у моделюванні драматичного конфлікту нерідко спиралися його попередники у драматургічній Шевченкіані: їх намагання в сюжетах, присвячених нещасливим закоханостям Шевченка, припасувати образ протагоніста до одного чи другого етичного виміру неодмінно супроводжувалося заповненням другого виміру антагоністичною постаттю жінки (як правило, сам образ Шевченка при цьому лакувався й ідеалізувався – як у п’єсах Ю. Костюка, Д. Бедзика, В. Суходольського, О. Іваненко, Л. Забашти, Д. Мусієнка та ін.; протилежну тенденцію *“освячення”* Варвари Рєпніної та представлення постаті Шевченка як осердя земної гріховності ми вже констатували у *“Стіні”* Ю. Щербака, і навпаки – апофатичного *“освячення”* Шевченка за рахунок протиставлення йому інфернальної постаті Честахівського у п’єсі О. Денисенка *“Оксана”*). Герой драми *“Гора”* – постать амбівалентна, *“Великий Грішник”* за Варфоломієм Шевченком, який дивився на троюрідного брата очима тодішнього офіціозу і саме через це хотів поховати його тіло біля церкви, та водночас Праведник і Пророк, що перед українським народом майже одноосібно виконав місію, на яку в інших народів витрачалися зусилля багатьох поколінь освіченої інтелігенції. Відповідно, і Харитя, і Ликера Полусмакова в інтерпретації I. Драча не постають уособленням гріховної жіночої природи, не виступають антагоністками героя у його душевних драматичних колізіях, а показані нещасливими жінками, які вчасно не змогли розпізнати та гідно оцінити велич Шевченка-поета і Шевченка-людини. Прагнучи до майже документальної *“об’єктивності”*, автор драми *“Гора”* відмовляє собі в авторському голосі, присутньому в тексті (що раніше було чи не улюбленишим його прийомом – як у драматичних поемах *“Дума про вчителя”*, *“Зоря і смерть Пабло Неруди”*, так і в поемі *“Чорнобильська Мадонна”*. Наприклад, пролог *“Думи про вчителя”* розпочинався сентенцією персонажа-Автора: *“Я – автор цієї кантати, / Цієї сурми колажу. Не слів. / Субординація сюжету лише моя. / А все, що сталось, – не в мені, а в логіці / Подій живих, які пішли від нього – / Героя нашого. Я ледь гамую / Всі*

вчинки хору й дійових осіб, / Які на диво просто суверенні. / Чому без себе я не обійшовся? / Чому потрібен Дантові Вергілій? / Коли себе відчую зайвим – зникну геть. / На себе хукну – і мене нема...”). У тексті “Гори”, навпаки, відсутня постать Автора-проводиря, свідка подій та архітектора їх художнього оформлення, натомість прихований автор апелює до спроможності автентичних документів пробивати чільні штампи та стереотипи за умов їх вдалого композиціонування.

Враховуючи чималий обсяг тексту та відсутність або статичність зовнішньої дії, переважно епістолярну форму текстових фрагментів “Гори”, можемо вести мову про специфічну міждродову конструкцію, жанрове маркування якої як “документальної драми” є досить умовним, оскільки в ній на формально-змістовому рівні контаміновані принципи документальної драми та хронікального роману, а також неklasичної модерної драми, сюжет якої виходить не з причинно-наслідкових зв’язків, а базується на внутрішніх, асоціативних, емоційно-сенсових закономірностях. Тут скоріше ми маємо справу зі своєрідним “жанровим критицизмом”, з можливістю транспортування окремих родо-видових і жанрових ознак у відносно нову, особливу зону оформлення художньої образності, пов’язану з рухомістю та дифузійністю жанрових кордонів. Взаємне тяжіння епічної прози і драми, взаємопроникливість родових категорій поетики вже не раз фіксувалися і в попередній драматургічній (драми Г. Ібсена, Г. Гауптмана, А. Островського, Б. Брехта, М. Куліша та ін.), і в епічній (проза Ф. Достоєвського, А. Платонова, В. Стефаніка та ін.) традиціях, хоча зазвичай переважно розрізнялися або протиставлялися композиційні форми епічного і драматичного творів через архітектонічні маркери епічного або, відповідно, трагічного завершення, через розрізнення інтонації – реалістично-безпосередньої, без вираженого авторського голосу, в драмі, і подвійної, формально-реалістичної, як безпосередньої, так і опосередкованої – в прозових епічних формах, де маємо паралельно ціннісні контексти героя і автора. По суті, І. Драч у “Горі” оперує міжжанровим принципом організації прозово-драматичного тексту, вже попередньо більш-менш вдало проварійованим в інших національних традиціях (наприклад, у російській – М. Шатровим і В. Логіновим: роман-хроніка в монологах і документах “Февраль”; у німецькій – Г. Бьоллем: роман у діалогах і монологах “Жінки коло берега Рейна”). Г. Бьолль відсутність авторського голосу та оповідача в романі пояснює “несправжністю” його подій (“Оскільки все в цьому романі вигадка, окрім місця дії, у звичайних похибках на слові немає сенсу. Місце ж опоганити не можна”): таким чином одразу стверджується ціннісна інтонація драми, в якій автор безпосередньо не виражений, а герої говорять від свого імені. Поодинокі ремарки, якими оздоблено твір, лише принагідно зауважують якусь деталь дії. Текст насичений монологами, надто розлогими для драми, але логічними для епічних жанрів: у монологах дія уповільнюється або завмирає, потім знову набуває рухомих ознак у нечастотних діалогах. Одні й ті самі події підпадають під різні модуси оцінки, від чого змінюється ставлення до подій як у читача, так і у персонажів-учасників дії. М. Шатров і В. Логінов, навпаки, вибудовують свій твір на монтажно-документальних засадах, своєрідно використовуючи можливості художнього синтезу стратифікувати певним чином реальний документальний фактаж, оскільки самі факти з точки відліку їхніх інтерпретаторів наділені сталими соціально-типовими

властивостями і тяжіють до певної однозначності в характеристиках їх репрезентантів. Через композиційну форму драми (реплікація, домінування монологів і діалогів, поділ на дії) в їхньому тексті змодельовано архітектонічну форму епічного завершення; властивий романним конструкціям поліекранний принцип оповіді за умов відсутності відкритої стратегії оповідача зумовлює полемічний (= діалогічний) характер більшості сцен (атрибут драми): діалог при цьому є дещо специфічним – це радше діалогізм поглядів, концепцій, ідей, аніж власне персонажів, і лише зрідка він переходить у традиційний драматургічний діалог. Як бачимо, більшість жанрово інноваційних моментів не належить виключно І. Драчу попри те, що він міг свідомо і не спиратися на наведені тексти, а отже, потенційно їх не наслідувати.

Більш важливим є те, що автор “Гори” намагається проблемі сюжетно-тематичної “вичерпаності” драматургічної Шевченкіани протиставити її “процесуальність”. Це досить самостійна і слухна художня позиція, вона враховує, що на кожному новому етапі рецепції “традиційної” історичної теми або ж знакової біографії “під новим кутом зору та у новому значенні відкриваються і нові грані об’єктивних фактів минулого” [8, 16], а будь-який документ жодною мірою не може бути адекватним життєвому матеріалу через свою суб’єктивність. Крім того, “процесуальність” опрацювання документальних джерел в контексті стратегічних шукань постмодерної доби актуалізує місію автора нового художнього тексту власне як інтерпретатора або редактора попередніх текстів, а не як творця самостійного сюжету. В тексті драми “Гора” прихований автор діє саме як стратег-інтерпретатор і архітектор колажних форм, запаралелюючи документи, в яких висловлюються діаметрально різні позиції їх авторів у поцінуванні однакових подій чи фактів: за цими статичними оцінками проступає завуальована внутрішня динаміка дії, саме в оціночному полі ескізно моделюються характери дійових осіб, а їхні голоси, зведені інтерпретатором у єдину контекстуальну фактуру, починають сприйматися як своєрідна “драма ідей” (наприклад, діаметрально протилежні задокументовані думки щодо Шевченкового таланту, ставлення до “гріховних” вчинків протагоніста та до його внутрішніх якостей тощо). Документальна сюжетно-фабульна фактура твору змушує автора віддавати перевагу насамперед монтажному принципу організації тексту (ще С. Ейзенштейн вважав, що сила монтажу виявляє себе у залученні до співтворчості емоцій та інтелекту реципієнта [13, 267], а Н. Гей переконаний, що у процесі перевтілення документів у художній твір головне визначають не “порції” фактичного матеріалу, а принципи його компонування, які надають цілому естетичних властивостей, що відсутні у розрізнених компонентах [2, 233]), але драматург стикається при цьому з суттєвим ускладненням: позахудожні джерела його скомплікованої художньої форми частково не відповідають сьогоденному рецептивному досвідові читача: це протиріччя позбавляє його потенційної можливості поєднати стратегії монтажу і гри. Можливо, саме через цю обставину І. Драч демонстративно ставить під сумнів однозначність “фактів” і тому віддає перевагу їхній поліфонії, розраховуючи, що з кількох фактив-моделей читач виведе адекватну своєму рецептивному досвідові картину фактив-подій, аби ретроспективно, через новостворений художній образ, збагнути велич і трагедію Тараса Шевченка. Безумовно, тут повноцінною буде не аудіальна, а лише

зорова аналітика – тож є очевидним, що текст І. Драча розрахований не на сценічний кін, а на прискіпливе читання. Водночас він переобтяжений свідченнями “очевидців” оповіданих подій, бо письменник не хоче постати “некомпетентним” істориком, тож доводить власну “компетентність” масивом опрацьованих джерел, і частина цих текстових фрагментів постає дискретно, окремі сегменти розмивають план загальної конструкції твору (наприклад, у 1 частині – фрагмент, який проголошує “*гімназист 7-го класу*” Маслій: “достовірність приватних фактів” (Л. Аринштейн) у таких ситуаціях гальмує, а інколи навіть унеможлиблює розвиток драматургічного характеру). Інші структурні особливості цього розлогого реплікованого тексту полягають у використанні жанрових принципів вінка сонетів: наприклад, свідчення Ликери Полусмакової, подане в епілозі, до цього окремими фрагментами представлено в попередніх частинах драми. Складається враження, що автор не розташував попередньо сегментовані частини цілого, а навпаки – цілеспрямовано синтезував з окремих рядків фінальний акорд-магістрал.

Таким чином, І. Драч, спираючись на різні ресурси опрацювання образу Тараса Шевченка, створює белетризований текст драми, наділений ознаками всіх трьох родів літератури і їх різних жанрових форм, являючи приклад багатовимірної дифузійності і жанрового критицизму, коли можливості окремих родів, видів і жанрів, зведені в одному контексті, оформлюються у нове художнє ціле.

Література

1. Баканов А. Г. Современный зарубежный исторический роман / А. Г. Баканов. – К. : Вища школа, 1989. – 184 с.
2. Гей Н. К. Художественность литературы. Поэтика. Стиль / Н. К. Гей. – М. : Наука, 1975. – 471 с.
3. Драч І. Ф. Гора : документальна драма-колаж : [у 2-х ч.] : відтворена за листами, спогадами та віршами, доносами та розпорядженнями, які стосувалися Т. Г. Шевченка і його похорону на Чернечій Горі / І. Ф. Драч. – К. : Укр. письменник, 1997. – 118 с.
4. Дробашенко С. В. Пространство экранного документа / С. В. Дробашенко. – М. : Искусство, 1986. – 320 с.
5. Дробашенко С. В. Феномен достоверности : очерки теории документального фильма / С. В. Дробашенко. – М. : Наука, 1972. – 184 с.
6. Жюльен Н. Словарь символов / [пер. с фр.]. – Челябинск : УралLTD, 1999. – 498 с.
7. Костенко Н. Культурні ідентичності: перетворення і визнання / Н. Костенко // Соціологія : теорія, методи, маркетинг. – № 4. – 2001. – С.69–88.
8. Макаровская Г. В. Типы исторического повествования / Г. В. Макаровская. – Саратов : Изд-во Саратовск. ун-та, 1972. – 236 с.
9. Мифы народов мира : [энциклопедия : в 2-х т.] / [гл. ред. С. А. Токарев]. – М. : НИ “Большая российская энциклопедия”, 1997. – Т. 1. – 671 с.
10. Мойсеїв І. Храм української культури (Філософія сімїосфери) : [посібник-дослідження] / І. Мойсеїв. – К. : Всеукраїнський фольклорно-етнографічний центр “Рідна хата”, 1995. – 464 с.
11. Червинская О. В. Функционирование в литературе традиционного образа исторического происхождения : дис. ... к. филол. н. : 10.01.08 “Теория литературы” / О. В. Червинская. – К., 1986. – 212 с.
12. Энциклопедический словарь символов / [авт.-сост. Н. А. Истомина]. – М. : ООО “Издательство АСТ” ; ООО “Издательство Астрель”, 2003. – 1056 с.
13. Эйзенштейн С. М. Монтаж 1938 / С. М. Эйзенштейн // Избранные статьи. – М. : Искусство, 1956. – С. 252–285.

14. Явчуновский Я. И. Документальные жанры : образ, жанр, структура произведения / Я. И. Явчуновский. – Саратов : Изд. Саратовского университета, 1974. – 232 с.

Анотація

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

Ключові слова: драма, постмодернізм, Тарас Шевченко.

Аннотация

В статье на примере пьесы И. Драча рассмотрено нетрадиционную для украинской литературы жанровую форму беллетризованной драмы, которая учитывает структурные особенности всех трех родов литературы. В подобной художественной целостности нового сорта на достаточно специфическом уровне происходит размывание жанровых и родо-видовых границ. Подобные факты жанрового критицизма присущи и другим европейским литературам.

Ключевые слова: драма, постмодернизм, Тарас Шевченко.

Summary

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

Keywords: drama, postmodernism, Taras Shevchenko.