

## ЗМІСТ

<b>Чому ТЕКСТ І ГРА? Від автора</b>	11
-------------------------------------	----

### ПРО ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ

#### I

<b>Про напрямки і теми модерної української драми</b>	
Модернізм і постмодернізм у драмі	16
Екзистенціалізм в українській драмі	24
<i>Corpus Thematics</i> п'єс про Українські Визвольні Змагання (1917–1920)	39
Переяславська угода у драмі. Вина і відповідальність	53
Голодомор у драмі і тема обвинувачення	65
Драматургія української діаспори	75
Вияви ідентичности у новій українській драмі помимо постмодернізму	103
Українська драма 1992–2002	120
Про що говорять нові антології п'єс в Україні (1998–2004)?	131

#### II

<b>Автори і тексти драм у порівняльних аспектах</b>	
<b>ІВАН ФРАНКО: Сон князя Святослава</b>	
Автор як теоретик і практик	146
<b>ЛЕСЯ УКРАЇНКА: У пущі</b>	
Тло доби твору і творення	156
<b>ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО:</b>	
<i>Дисгармонія</i>	
Ідеї екзистенціалізму	164
<i>Пророк</i> – остання драма автора	177
<b>ВОЛОДИМИР ВИННИЧЕНКО І ЄЛИСЕЙ КАРПЕНКО:</b>	
<i>Закон і Едельвайс</i>	
або Про це саме – різними шляхами	190
<b>МИКОЛА КУЛІШ:</b>	
<i>Патетична соната</i>	
Роля Великодня у драмі	201

Прочитання твору як літургічне жертвоприношення і відкуплення	212
Омфалос у творі	221
Куліш і Брехт: самоспостереження героя і самоспостереження автора	227
Аспекти структури і музики	235
Цензура, самоцензура і шукання остаточного тексту	239
<b>ІВАН КОЧЕРГА: <i>Майстри часу</i></b>	
Концепція відчування часу	246
<b>ЮРІЙ КОСАЧ: <i>Дійство про Юрія Переможця</i></b>	
Перед Переможцем ніч?	256
<b>ЛЮДМИЛА КОВАЛЕНКО:</b>	
<b><i>Героїня помирає в першому акті</i></b>	
Стверджуючи жіночий есенціалізм	261
“Театр” і реальність	268
<b>ІГОР КОСТЕЦЬКИЙ: <i>Дійство про велику людину</i></b>	
Аспекти часу і структури	272
<b>БОГДАН БОЙЧУК: <i>Голод (1933)</i></b>	
Герой чи антигерой на тлі творів доби	276
<b>ОЛЕКСАНДР ЛЕВАДА: <i>Фауст і смерть</i></b>	
<b>ЮРІЙ ЩЕРБАК: <i>Наближення</i></b>	
Дискурс фавстівської метафори	280
<b>ВАЛЕРІЙ ШЕВЧУК: <i>Птахи з невидимого острова</i></b>	
Шлях вічного повернення і відвідини пекла	292
<b>ВІРА ВОВК: <i>Драматичні твори</i></b>	
Від <i>Вертепу</i> до <i>Крилатої Скрипки</i>	300

## ПРО ГРУ, ТЕКСТИ Й ІНТЕРПРЕТАЦІЇ РЕЖИСЕРІВ

### III

#### 1. Гра без текстів

*На початку були скоморохи:*

Михайло Грушевський і його невизначене  
сприймання скоморохів

318

## **2. На сценах України 1988–1994**

<b>Львівський театр ім. Марії Заньковецької і вистави:</b>	327
<i>Марія Заньковецька</i> – Івана Рябокляча	328
<i>Безталанна</i> – Івана Карпенка-Карого	328
<i>Чорна Пантера і Білий Ведмідь</i> – Володимира Винниченка	329
<i>Народній Малахій</i> – Миколи Куліша	330
<b>Фестиваль п'єс Миколи Куліша 1992 р. у Херсоні</b>	333
Театри Каланчака, Львова, Херсону, Харкова	
<b>Театр ім. І. Франка</b>	335
<i>Різдвяна ніч</i> – Миколи Гоголя	
<i>Санаторійна зона</i> – Миколи Хвильового	
<b>Театр “Кін”</b>	338
<i>Птахи з невидимого острова</i> – Валерія Шевчука	
<b>Театр на Подолі в Америці</b>	343
<i>Вертеп</i> Валерія Шевчука	
<b>Волинський Театр у Луцьку</b>	348
<i>Бояриня</i> Лесі Українки	
<b>Львівський Театр ім. Леся Курбаса</b>	
<i>На полі крові і Йоганна, жінка Хусова (1990)</i> – Лесі Українки	350
<i>Між двох сил</i> – Володимира Винниченка	353
“Театр Пошуку” Володимира Кучинського	354
<i>Благодарний Еродій</i> – Григорія Сковороди	355
<i>На полі крові (1994)</i> – Лесі Українки	357
<i>Камінний Господар</i> – Лесі Українки	364
<i>Маруся Чурай 1988 і 1998</i> – Ліни Костенко	368
<b>“Театр у кошику”</b>	
З творчости Василя Стефаника	371

## **3. На сценах Америки**

<b>Студія Мистецького Слова Лідії Крушельницької</b>	
<i>Ярослав Мудрий</i> – Івана Кочерги	377
Монтаж із творів Лесі Українки	380

Театральна Група “Яра” у ЛяМама	
“Ехо Чорнобиля в ЛяМама”	383
<i>Лісова Пісня: Американсько-українська вистава</i>	
“Яри” і Театру ім. Л. Курбаса	387

## БЛИЗЬКІ Й ЧУЖІ ТЕКСТИ НА СЦЕНІ

### IV

«Гардзеніце», українські елементи і	
<i>Колгосп тварин</i> Джорджа Орвела	390
Чорнобиль у п'єсі <i>Саркофаг</i> Владіміра Губарьова	397
<i>Бабусин дім</i> Юджинії Дженсен в Нью-Йорку	403
<i>Тев'є Тевель</i> Грігорія Горіна у Театрі ім. І. Франка	406
<i>Ревізор</i> Миколи Гоголя у Театрі ім. І. Франка	408

## ВІДГУКИ НА КНИЖКИ ПРО ТЕАТР І АКТОРІВ

### V

Валеріян Ревуцький – <i>Віра Левицька</i>	412
Валерій Гайдабура – <i>Театр, захований в архівах</i>	416
Валерій Гайдабура – <i>Летючий корабель</i>	
<i>Лідії Крушельницької</i>	419
Ірена Макарик – Шекспір і Курбас	423

## ДОДАТКИ

### VI

Бібліографія праць Лариси Залеської Онишкевич	
про українську драму і театральні вистави	430
Іменний покажчик	439
Покажчик творів	455

## ЧОМУ ТЕКСТ І ГРА?

Дивлюся на драму, як на *літературний жанр* і літературний *текст*. В українських літературознавчих дослідженнях це не часто роблять. Дехто драму (“драматургію”) навіть зачислює тільки до театру. А драма, як розповідь, це ж і література, і *суть, зміст* справжнього театру.

У текстах драм є певна *гра* не тільки ідей і героїв, але часто також і загравання з іншими творами та творцями драми. Тому у цих статтях часто буде порівняння з перегуками тем чи мотивів інших авторів та творів. Тут мова також і про *друге життя драм*, про *гру на сцені*, де деякі літературні твори знайшли свій сценічний вислів.

У світі дивляться на драму як на *корону*, завершення літератури. Це культурний етап і осягнення культурного рівня. Це також дзеркало даного часу, або і “пам’ять, і совість літератури” та “ритуальне пригадування правди” (слова Бенджаміна Беннета). Всі ці аспекти дуже важливі для нашої літератури.

Дивлюся на письменників України і діаспори, театри України і діаспори, видання України і діаспори – як на одну цілісність. Тому вони в кожній частині збірника, як природня складова частина тієї **цілісності**.

Цей збірник поділений на кілька частин:

### ТЕКСТ

I. Розмова про *сучасні напрями в українській драмі* (екзистенціалізм, модернізм і постмодернізм) та про відбитки у драмі деяких болючих і переломових подій в українській історії: від Переяславської Ради, до Українських Національних Змагань, до Голодомору. Отже це про “пам’ять і совість літератури” та “ритуальне пригадування правди”, що знайшло своєю відбитку у драмі.

Огляд сучасних антологій – це огляд нових текстів і висвітлення їхньої *правди*.

II. *Літературне дослідження вибраних творів вибраних драматургів на тлі тогочасної західної літератури.* Більшість цих розмов розглядають твір у порівняльному аспекті зі світовою драмою, включно з українською: Леся Українка – і Біблія, й історія Америки, і Генрік Ібсен та й модерний вибір індивіда; Іван Франко – і нові теоретичні і психологічні погляди його часу; Володимир Винниченко і Єлисей Карпенко та західноєвропейські письменники; Микола Куліш і Бертольт Брехт; Людмила Коваленко і Люїджі Піранделльо, Жан Жене; Богдан Бойчук і антигерої у творах Грегама Гріна, Джона Осборна і Арчібальда Мек-Ліша; Юрій Щербак, Олександр Левада і *Фавст* Йогана Гете; Іван Кочерга, Ігор Костецький і філософія часу; Валерій Шевчук і Данте; Віра Вовк і вічне шукання *правди*.

Крім того також подаю різні прочитання того самого твору під окремими оглядами/порівняннями: *Патетична соната* і релігійні засоби – топос Великодня, літургії; грецька класична символіка і погляд на людину; музика Бетовена; цензура і остаточний текст твору.

## ГРА І ТЕКСТИ

III. *Про друге життя літературних текстів на сцені.*

Як різні українські режисери і театри інтерпретували українські літературні твори? Що вони давали і додавали до тих творів від своєї доби і свого особистого бачення? Серед них є кілька творів з-поза нашої літератури тому, що вони діставали українську інтерпретацію і порівняння/зрозуміння, або якимось відносилися до українців.

Огляди театральних вистав подані за театрами – бо кожний із них давав свою закраску, своє втілення поодиноких драм. Часово, це зокрема постанови 1988–1998 років в Україні, з тих переломових років розбудження держави і культури. Мова буде також і про постанови у діяспорі.

IV. Коли попередня частина розглядає виключно українську драму, тут присвячено увагу шести текстам/виставам, які прямо або посередньо заторкають українську тему (Чорнобиль) або авторів (Гоголь).

V. Відгуки на відносно не дуже то часті появи видань про український театр і його творців. І знову ж – видання і в Україні, і в діаспорі, та видання з українського та англомовного світів.

VI. Показчики, які повинні допомогти віднайти згадки про різних авторів, режисерів та творів.

Більшість включених тут статей були друковані між 1967 і 2007 роками; деталі друку подані у списку моїх публікацій про драму і театр.

Мое найбільше бажання – щоби тут зібрані мої статті могли послужити дослідникам та студентам української драми й театру, як і принести дещо цікаве любителям драми й театру.

*Лариса М. Л. Залеська ОНИШКЕВИЧ*

# **ПРО ТЕКСТИ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ**

## **I**

### **ПРО НАПРЯМКИ І ТЕМИ МОДЕРНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМИ**

## МОДЕРНІЗМ І ПОСТМОДЕРНІЗМ У ДРАМІ

У літературознавстві прикметник *модерний* звичайно вживають на позначення нового напрямку, що постав наприкінці ХІХ століття як реакція на попередні стилі, зокрема на романтизм, реалізм і натуралізм і на пов'язані з ними світогляди та світосприймання. Проте чітко визначеної хронології модернізм не має: не всі літературні твори ХХ століття модерністичні, багато з них, радше, ближчі до неоромантизму чи реалізму.

Деякі дослідники вважають, що модернізмові властивий новий підхід до трактування історії та нова концепція часу.<sup>1</sup> Центром уваги стають проблеми одиниці, а не спільноти народу. Зростає увага до психології, до підсвідомості. З цього погляду модернізм можна трактувати як розвиток однієї крайності романтизму, де вже були зародки згаданих елементів. Характерною ознакою модерної літератури є також сміливі формальні мовні експерименти.

Якщо раніше літературні образи мали функцію узагальнення, себто символу, то в модернізмі увага звернена, радше, на одиницю, що становить свій маленький світ і власну правду (яка є частиною загальної правди). І, може, саме тому, що увага спрямована на людину та її особисті проблеми, деякі твори ще на переломі ХІХ–ХХ століть віддзеркалювали, властиву пізнішій екзистенціалістичній літературі, проблему модерної людини, свідомої свого часового обмеження, і тому часом схильної піддаватися зневірі чи й відчаю.

Як стиль чи окремий рух модернізм почав виявлятися у західній драмі та в символізмі Моріса Метерлінка (*Пелеас і Мелісанда*, 1892) та в експресіонізмі Августа Стріндберга (*Танок смерті*, 1901), чи в авангардизмі Альфреда Жаррі (*Король Ібі*, 1896). На те, чи й досі існує модернізм як літературний та мистецький напрям, є різні погляди, залежно від способу визначення цього напрямку. Деякі дослідники літератури вва-

жають, що модернізм ще триває, інші – що він закінчився ще наприкінці 1930-х років, чи на початку 1950-х, та що тепер у західньому світі панує головню *постмодернізм*.

Постмодернізм можна розглядати як іронічне, пародійне переосмислення модернізму. У підході до історичних подій переважає недовіра до влади та ідеологій. Реальність змішана з ілюзією, хоч усе ж таки герої шукають свою правду чи шлях до неї. Вся увага звернена на одиницю до такої міри, що видно, як герої роздвоюються чи й потроюються, стають масками або анонімами. Пізній модернізм (або постмодернізм) уже не ігнорує минулого, що видно, наприклад, у частому вживанні інтертекстуальності, у частих відгуках і перегуках із темами, ситуаціями, образами чи персонажами з інших літературних творів, навіть у прямих запозиченнях із них. Легкий пародійний тон мови відбиває деканонізацію і демістифікацію її.

Дехто з дослідників культури вважає, що саме в драмі виявляється справжній стан національної культури. Це спостереження можна застосувати і до української драми: до періодів її пишного розквіту і до періодів довгого, приспаного стану, майже неіснування. Кілька сторіч царського придушення української драматургії, після буйного розвитку шкільної драми доби барокко<sup>2</sup> – і ось на початку ХХ сторіччя, протягом перших двох чи й трьох десятиліть, українська драма, немов жар-птиця почала оживати. П'єси таких авторів, як Леся Українка, Олександр Олесь, Василь Пачовський, Людмила Старицька-Черняхівська, Спиридон Черкасенко, Володимир Винниченко впроваджували нову тематику й новий підхід. Навіть на початку 1930-х років, коли вже почалися репресії проти українських письменників, і новий радянський режим уже свідомо обмежував і принижував українську літературу, Микола Куліш та Іван Кочерга встигли дати надзвичайно вартісні твори, навіть ціною того, що мусили безмежно дописувати нові варіанти, щоб задовольнити цензорів. Автори рятували своїх літературних дітей, не раз змінюючи не тільки деякі нюанси п'єс (наприклад, Кочерга у *Майстрах часу*), але й важливі епізоди, що надавали децю інакшої інтерпретації цілому творові (наприклад, Кулішевій *Патетичній сонаті*).<sup>3</sup> Ці зміни зроблено переважно під ідеологічно-політичним тиском, бо автори мусили показати тріумф

комунізму. Нові варіанти врятували декотрі твори і декого з авторів. Куліш і десятки українських письменників закінчили своє життя в неволі, а багато інших письменників, щоб урятуватися, втекли на Захід.

Серед цих інших були драматурги Юрій Косач, Людмила Коваленко-Івченко, Ігор Костецький, Юрій Тис, Василь Чапленко. Маючи повну волю для вислову, для нормального творчого процесу письменники-емігранти не мали двох основних умов, потрібних драматургові: можливості друкувати свої твори й можливості бачити їх на сцені. Відразу після Другої світової війни під цим оглядом пощастило тільки кільком п'єсам Косача й Коваленко, інші ж автори не мали змоги знайти громаду з новою драматургією ні в переселених таборах Німеччини, ні на американському континенті. Це стосувалося, зокрема, тих творів, що не були реалістичними, були дещо незвичними, закодованими чи просто досить авангардними і тому не приваблювали широкої публіки. Імігрантські театральні трупи в Америці, Канаді чи Австралії не мали фінансів на регулярне існування (навіть на таке, яке мали українські театри на початку століття), отже, це ще більше обмежувало будь-яку популяризацію драматичних творів. Тим цікавіший і показовіший той факт, що українські драматурги й далі писали п'єси.<sup>4</sup> Цей жанр збагатили твори кількох авторів, що покинули Україну ще молодими людьми: Віри Вовк (поселилася у Бразилії) та Богдана Бойчука (в Америці). Поетка Віра Вовк, співзвучна з Іваном Драчем і Ліною Костенко, вдавалася до форми драматичної поеми або драматизованих віршів (*Смішний святий*, *Триптих*, *Іконостас України*), у яких звичайно торкалась історичної та духовної проблематики України. Бойчук натомість більше уваги віддавав проблемі одиниці та людським взаєминам у межових чи екстремних ситуаціях.

Після Другої світової війни доля драматургії в Україні за радянської влади не була дуже щасливою. В умовах пильної цензури цікаві драматичні твори з'являлися друком тільки час до часу. Серед них були *Крила* (1954) Олександра Корнійчука. Цей твір якоюсь мірою спричинився до відлиги в усій радянській літературі: п'єса звертала увагу на шкідливі наслідки радянського всевладдя для народу і країни. Після багатьох років

колгоспно-заводської тематики і примітивних комедій (коли трагедій не допускали до друку), поява 1960 р. нового драматичного твору Олександра Левади *Фауст і смерть* дала деякі надії на відновлення жанру. Це, мабуть, перший драматичний твір, що описує лет у космічні простори (рік перед відомою справжньою такою подією). П'єса заторкувала морально-етичні проблеми в середовищі науковців. Далі цю тему розвивав Юрій Щербак. У 1970–1980-х роках найцікавішими творами в цьому жанрі були драматичні поеми Івана Драча й Ліни Костенко. Їх донедавна часто ставили на сценах України (переважно *Марусю Чурай* та *Сад нетанучих скульптур* Костенко). Серед новіших драматургів України – Ярослав Верещак, Олег Лишега, Богдан Стельмах і, зокрема, Валерій Шевчук (для якого жанр драми відносно новий). Одна з його відомих п'єс, *Птахи з невидимого острова*, – це варіант повісти з цією ж назвою.

Попри те, що українська драма, як і вся українська література, не мала добрих умов для нормального розвитку, поодинокі п'єси можуть представляти майже кожний головний напрям чи стиль, що з'явився в західній драмі. Деякі твори або заторкували нові проблеми, або виявили дуже цікаві формальні засоби. Свідомо чи підсвідомо, маючи на увазі саме ці аспекти, Валеріян Поліщук, пропагуючи авангардизм в українській літературі, 1926 року твердив: “Ми не тільки уміємо взяти дещо з Заходу і зі Сходу, але *ми маємо* і знаємо, що дати можемо свого оригінального у світову культурну скарбницю”.<sup>5</sup>

Того століття зразки нових стилів з'являлися в українській драмі звичайно після поширення у Західній Європі. Так символістична драматична поема Олександра Олеся *По дорозі в Казку* (1910) написана майже два десятиліття після перших французьких символістичних драм. Західноєвропейські драматурги випередили на 20–25 років експресіонізм Куліша чи Кочерги. Елементи сюрреалізму (що офіційно проголосив себе у Франції 1924 р.) з'явилися у п'єсах Юрія Косача та Леоніда Мосендза десь 20 років пізніше. Мосендз і Кочерга були також серед тих, що після Лесі Українки та Олександра Олеся, у другій чверті століття вибирали жанр драматичної поеми, як це робили тоді й деякі автори на Заході (Бертольт Брехт, Христов Фрай чи Т. С. Еліот).

Якщо подібні формальні знахідки можуть бути наслідком взаємовпливів і контактів, то перегук в ідейно-філософічному змісті твору виникає спонтанно, завдяки однаковому відчуженню духу часу, проблеми часу, себто через співзвучне світосприймання. Тому, наприклад, елементи екзистенціалізму можна знайти в майже одночасно написаних драмах – *Дама і море* (1899) Генріка Ібсена та *У пущі* (1897–1909) Лесі Українки, чи в п'єсах із християнською проблематикою Габріеля Марселя (які він писав від 1911 р.). У творах Жана-Поля Сартра чи Альберта Кам'ю, які після 1940-х років звернули увагу західного світу на екзистенціалізм, майже завжди була помітна відбитка безвихідності. А п'єси Винниченка, Куліша, Коваленко чи Бойчука показували, що досягнути справжнє існування таки можливо, і так давали оптимістичніший варіант екзистенціалізму. Ці українські п'єси мають ще одну специфічну прикмету: в них увагу зосереджено не стільки на самій одиниці, як на одиниці на тлі її групи чи громади.

Самовизначення і самоствердження людини дуже сильно залежить від конкретного відрізка часу, який їх уможлиблює або унеможлиблює, і тому драматурги надають часовому чинникові досить важливе місце. Прадавнім людям час видавався містерійним: давні греки вже вважали, що час (*хронос* або *океанос*) має циркулярну форму й напрямок, отже, тому дія закінчується там, де був її початок. У новітній добі час видається, радше, релятивним, а рівночасно він має прикмети тривалості і якості, як це висловив Кочерга в *Майстрах часу*. Та після Другої світової війни, в п'єсах Людмили Коваленко, Ігоря Костецького чи Олексі Коломійця циклічність часу має інтерпретацію, що трохи скидається на примітивне пояснення міту вічного повернення до місця свого початку. Це означає змогу починати все спочатку, а отже, натякає й на деяку внутрішню гармонію всесвіту. Правда, у п'єсі Шевчука *Птахи з невидимого острова*, цей міт трактується ширше, з натяком ще й на інший елемент контакту з *ойкуменою*, рідним світом.

Цікаво, що коли на Заході поширювався “театр абсурду”, проголошуючи саме брак гармонії та змісту життя, в українській драматургії панував протилежний тон. Незважаючи на історичні травми українського народу, спричинені двома то-

талітарними режимами, відчуття абсурдності життя оминає українську драму, вона наголошує на можливості знайти сенс буття, знайти себе, і то не тільки для особистого добра та задоволення, а й для добра загалом. Театрознавець Роберт Корріган, досліджуючи різні напрями сучасної драми, дійшов висновку, що всі модерні драматурги висловлюють “глибинне намагання театру знайти метафору для універсальної модерної людини”<sup>6</sup>, знайти щось таке, що зможе усунути прірву між нею та іншими людьми. Це намагання, зокрема, помітне в українській драмі, де аспект співгри, співіснування чи існування інших людей досить відчутний.

У першій половині століття тему самопожертви переважно висловлювали як дію задля добра своїх ближніх, своєї групи, громади чи народу. Пізніші п’єси подають ще й додаткову мотивацію: самопожертву вчинено ще й тому, що герої переконані в силі людської доброти. Це не раз виявлено у формі внутрішньої або зовнішньої краси; у п’єсах дуже часто її носіями є молоді жінки, що символізують невинність, юність і чистоту (як у п’єсах *Героїня помирає в першому акті*, чи *Голод* чи *Планета Сперанта*). Жінки також частіше за чоловіків готові на самопожертву чи просто людяні вчинки (у *Голоді*, *Героїні*, *Майстрах*, *Дійстві про велику людину*).

Ще одна цікава прикмета повоєнних українських п’єс – це звернення до давніх форм української літератури. Такий засіб не тільки типовий для постмодернізму, але він відбиває свідоме чи й підсвідоме намагання пов’язати сучасність із культурно-історичною традицією, немовби на підтвердження свого коріння в часі й просторі, коли історичні події доводили майже до цілковитого знищення цього коріння. Приклади застосування давніх форм бачимо у вертепній структурі місця дії у *Патетичній сонаті*, або в дії на перехресті доріг, біля Розп’яття на хресті, у п’єсі *Голод*. Ігор Костецький вставляв бароккові інтермедії між акти свого *Дійства про велику людину*; він уживав також маски в сучасній драмі. Бароккові мотиви відчутні й у п’єсі Шевчука *Птахи з невидимого острова*.

Зважаючи на історичні перешкоди в розвитку української літератури й театру, не можна було сподіватися численних творів української авангардної драми. Було їх небагато, та все ж вони були – завдяки кільком незвичайним і надзви-

чайним драматургам, як Микола Куліш та Ігор Костецький.<sup>7</sup> Наприклад, Куліш перший у західній драмі побудував п'єсу структурно паралельно до музичної композиції (Бетовенової *Патетичної сонати*). Він також удався до нового прийому, зробивши героя ще й оповідачем твору. Та Куліш надав йому не тільки дворольове, а й трирольове завдання, долучивши ще й функцію спостерігача, який вглиблюється у психологічний самоаналіз.<sup>8</sup> Така багатофункціональність підсилена ще й тим, що головний герой називається часом "Ілько Юга", а часом просто "Я".

У дальшому етапі модернізму, у постмодернізмі, відважні кроки робив Костецький. Він не тільки застосовував засоби бароккової драми, особливо дещо грайливі, але загравав навіть самими назвами творів (наприклад, *Спокуси несвятого Антона*, 1946), добором імен (Звенибудьло, Петро Тогобічний, Петро Тойбічний) та вибором самих тем і героїв. Удавшись до типової в постмодернізмі інтертекстуальності, Костецький багато запозичав із відомих творів світової літератури (від Арістофана до Флобера й Брехта). Подібне бачимо пізніше в п'єсах Шевчука (з перегуками від Біблії до Данте).

Лексика і синтакса мови героїв Костецького також незвична і може видаватися абсурдною чи закодованою. Так само, як в добі постмодернізму з'явилися антигерої та антип'єси, з'явився в ньому й своєрідний антитрадиційний підхід до розмовного спілкування. Способом перебільшення, доводячи діалоги до крайніх висловів, автор привертає увагу читача до самої проблеми: як люди спілкуються, чи, власне, як не спілкуються. Цю тему, на яку Костецький звернув увагу і яку почав розвивати у своїх п'єсах від 1946–48 років, Ежен Йонеско висловив щойно 1950 року в п'єсі *Лиса співачка* (або *Голомоза співачка*), у творі, що відразу привернув увагу світу до проблеми комунікації, спілкування між людьми.

Отже, навіть із цих прикладів видно, що в українській драмі були цікаві явища, подібні до тих напрямів і рухів, які існували в західньому світі. Їй не були чужі проблеми, які турбували західню спільноту, а рівночасно українські автори порушували і специфічні українські проблеми, на які вони хотіли звернути увагу. Хоч доля української модерної, а також і постмодерної драми була тяжка, і драматурги не

мали надії побачити свої твори на сцені, сам факт, що хоч кілька таких оригінальних і вартісних драм з'явилися у ХХ столітті, заохочує досліджувати навіть такі українські п'єси, що не завжди на виду.

(1997)

### Примітки

- <sup>1</sup> Norman F. Cantor, "Modernism", *Twentieth-Century Culture, Modernism to Deconstruction*. New York: Peter Long, 1988, 35–36.
  - <sup>2</sup> Після релігійних драм, зі вставленими в них інтерлюдіями й інтермедіями (найдавніший текст від 1619 р.) Теофан Прокопович написав першу історичну драму 1705 р. З'явилися й теоретичні праці про драму і театр, та царські укази забороняли публікації українською мовою.
  - <sup>3</sup> У збірнику є окрема стаття про таку зміну в Кулішовому творі.
  - <sup>4</sup> Про вистави на північноамериканському континенті див.: Лариса М. Л. З. Онишкевич, "Українська драматургія в Америці", *Наш Театр: Книга діячів українського театрального мистецтва. 1915–1975*. Ред. Григор Лужницький. Нью-Йорк: НТШ, 1975, 50–59.
  - <sup>5</sup> Валерій Поліщук, "Від автора", *Літературний авангард*. Харків: 1926, 6.
  - <sup>6</sup> Robert W. Corrigan, *Theater in Search of a Fix*. New York: Delacorte Press, 1973, 191.
  - <sup>7</sup> Див. на статтю: Лариса Залеська Онишкевич, "Елементи неоавангардизму в українській драмі ХХ ст.", *Українська література. Матеріали I Конгресу Міжнародної асоціації українців*. Київ: НАНУ, Обереги, 1995, 72–83.
- Також докладніше у моїй статті: "Ingenuity versus Modernization: Kuliš and Kostetzkyj", *Slavic Drama. A Question of innovation*. Andrew Donskov et al., ред. Оттава: Оттавський університет, 1991, 137–142.
- <sup>8</sup> Цей аспект ширше розглянуто в цьому збірнику, у статті "Куліш і Брехт: самоспостереження героя і самоспостереження автора".