

ББК 83.3 (4УКР)

УДК 821. 161.2

Психологія людини у часопросторі сцени (драматургія В. Фольварочного).

До неореалістичних творів початку ХХІ ст. належить відома п'єса В. Фольварочного **«Пересажене серце»** [Фольварочний 2005: 43-89] (2006) – трагікомедія на «заробітчанську» тему. Поневіряння пострадянського українця, а точніше – українки – по світах, зокрема у сонячній Італії, розкриваються через наскрізні ситуації ошуканства, депортації, сексуальних стосунків з хазяїном в надії одержати «легалізацію», «вид на проживання» і т. п. Все це представлено просто, буденно, як звичайні і вже звичні умови роботи й життя нелегалів.

Але є у п'єсі В. Фольварочного й інші проблеми, набагато тонші і страшніші. Це – ті кардинальні моральні викривлення гендерного характеру, які помітно міняють всю картину новітнього європейського «рабства». Йдеться про інфантильну породу чоловіків, які начисто забули про свої функції опори в сім'ї, господаря, годувальника – глави роду. Вони охоче паразитують на плечах матерів, жінок, навіть – коханок, охоче визнають їх розумнішими й сильнішими за себе, люблять жаліти себе, нещасних невдах. Так, Олег, герой трагікомедії «Пересажене серце», часто й охоче повторює колишній дружині: «Зять – нічого взять!» (згадуючи і повторюючи оцінку тещі); «Ти – жива, а от я – як сказати. Швидше – живий труп. Не вписуюся я в сьогоднішнє життя, воно мене відмітає на обочину»; «Не кидай мене, Олю, бо цього разу остаточно пропаду»; «Мені б якусь суму грошей», – раз у раз канючить він у дружини-заробічанки. Він готовий на все, на будь-яке приниження чоловічої гідності, – так, цинічно радить дружині виходити заміж за багатого хазяїна-каліку в Італії і запросити туди ж його як слугу й коханця: *«Олег. ...Виходиш заміж, береш його прізвище, стаєш багатую синьориною, ну, а я поруч з тобою»* [Фольварочний 2005: 51].

І далі:

«Олег. Життя непросте, тим більше коли ми мусимо тинятися по світах, залежати від інших людей... А зараз я згоден робити все, що ти накажеш. Ти мудріша, сильніша за мене – я підкоряюся».

Принижуватися, паразитуючи на чужих плечах, мабуть, легше, ніж самому працювати, дбати за себе й дружину. Олег готовий бути «хоч наймитом», «хоч шофером» – аби безтурботно, сито жити. Недаремно Ольга щодо таких, як він, скаже: «Більших калік, ніж тутешні мужчини, немає в світі! Хто де може дозволити собі відправити жінку на заробітки, а самому ледарювати, пропивати і прогулювати зароблене гіркою кривавицею жінки?» [53]. І додасть у розмові з сестрою: «Безпомічність – це те ж каліцтво, Валю». А тим часом Олег зав'язує стосунки уже з сестрою Ольги Валею, яка із сусідки невдовзі стала його полюбовницею – і продовжує жити на щедрі подачки Ольги, на гроші від закладної на її квартиру... І продовжує скиглити, жаліючи себе: *«Олег (до Валі). Знайдеш і ти собі якогось багатого італійця. Чи тут за якогось крутого зачепишся. Сама бачиш, який я нездалий, ні на що непридатний, невезучий. Хіба не бачу, як мучишся зі мною, терпиш. Але твоє терпіння не безконечне, виженеш мене з хати».* [Фольварочний 2005: 55]

Герой відверто обзиває себе «лайном останнім», нібито кається перед Ольгою: «До тебе особисто в мене немає претензій. Сам винен. Так любити і не зуміти втримати, не запропонувати нічого, не дати якоїсь надії...» Він ладен далі принижуватися й присягатися в коханні, канючити – тільки б не працювати, навіть не спробувати знайти роботу. І крізь його «самокритику» раз-у-раз проривається злість, ненависть до тих, хто має статки, гроші, особливо – гроші! Він марить: «Мені б гроші того каліки!» (про роботодавця Ольги Марчелло, який в аварії втратив дружину і дочку, скалічений сам); або: «Мені б якусь суму грошей, щоб іще раз спробувати піднятися» – і т. д., і т. п. Своєму ледачому нікчемству, пияцтву Олег має ще одне, нібито всепояснююче виправдання: «Так держава ж довела!»

Врешті, наші герої – Олег і Валя, його нова дружина – опиняються-таки в Італії, на службі «у того калічки» Марчелло, з яким одружилася Ольга. Обидва «родичі» мають завдяки

сестрі і колишній дружині пристойну роботу, житло, всіляку підтримку від італійця. Та й українське земляцтво з'являється: в гості на весільну вечірку приходить «бізнесмен» Петро.

Та невдовзі стосунки героїв погіршуються: Ольгу дратує пияцтво Олега, який пробує споїти й Марчелло, його хамство, його розмови про можливість їхнього з Ольгою співжиття (незважаючи на Валю, Марчелло, їх почуття). Він звиряється Петрові: «Думав, що Ольга досі любить мене, буде моєю коханкою...» – хоча останній і не підтримує земляка («Дурна була б, якби втратила такого чоловіка», – говорить він про Марчелло. Інше – про Олега: «Та тобі ціна – копійка в базарний день!»).

У фіналі п'єси розкривається суть Петрового страхітливого закордонного бізнесу: наїзди на земляків і продаж їх скалічених тіл нібито за згодою родичів «на органи» (ця жахлива ситуація виростає на ґрунті останніх досягнень хірургії). Так, коли Олег, звиряючись землякові, говорить про пристрась Валі до нього, про те, що вона під колеса машини, якою він керував, з ревнощів ледь не кинулась і не загинула, Петро реагує неочікувано: *«Петро. Міг би заробити. / Олег. Років десять тюрми... / Петро. Цілком. Уяви собі, що ти її пристукнув би. Але не зовсім на смерть, а ще щоб кілька днів промучилася... Лікарі роблять висновок, що вона в безнадійному стані, через день-два помре... І ти, як рідний чоловік, дозволяєш використати її органи для пересадки іншим людям, звісно, багатіям. І сам стаєш багатієм. Заодно сам позбавишся стервози!»* [77].

Так у драму входить кримінально-трагічна нота. Петро з моторошним спокоєм ще розтлумачує всі деталі новітнього «бізнесу»: «...Я пропоную тобі вигідну справу: ти водій, тож можеш «випадково» на когось наїхати із наших... Далі я умовляю дружину нещасного погодитися на те, щоб у нього, вмираючого, взяли для пересадки якісь органи. Вона ділиться зі мною, а я з тобою... всі задоволені... Погасиш борги, заробиш великі гроші і докажеш Ользі, що теж можеш сам стати на ноги...» [78].

Гротескно-цинічні вчинки, їх внутрішня соціальна й психологічна мотивованість (тим, що їх здійснюють люди, які опинилися на суспільному дні, ошуканці й злочинці), всі засоби

сатиричної типізації свідчать про пошуки драматургом художніх прийомів для відтворення повного морального занепаду дійових осіб типу Петра й Олега.

Стилістика В. Фольварочного більш жорстка й натуралістична – порівняно, наприклад, з близькою тематично й жанрово драматургією А. Крима, зокрема трагікомедією «Нелегалка». Якщо спиратися на основне жанрове визначення, то в п'єсі А. Крима варто більше акцентувати другу частину слова (в окремих виданнях п'єси й визначається як *комедія*); у В. Фольварочного ж визначальною є перша частина жанрового терміну – *трагедія*. Події, їх мотивація постають переважно у трагедійному світлі.

Трагедія заробітчанства тут підсилюється супроводжуючою «в смутні часи» деформацією особистості, її поглядів і моралі. Нелегали – це не лише «богині», що повичищали «авгієві конюшні» Італії своєю тяжкою працею – це й ошуканці, аферисти різного калібру, які в гонитві за грошима підуть і на прямі злочини. Марчелло, герой п'єси, розмірковує про це, звертаючись до Ольги: «Нелегалів з України справді чимало. І багато італійських родин вдячні долі, що в них служать порядні, працьовиті, сумлінні, совісні люди, порівняно за невисоку плату тримають на собі дім, няньчать дітей, доглядають інвалідів та стариків. Але серед ваших є й такі, що на все готові. Їх ліпше вчасно депортувати. Таких, наприклад, як ваш друг Петро. Він пропонував мені купувати через нього людські органи» [87]. Фінал п'єси «Пересаджене серце» трагічний. Гине Олег, який хотів обеззброїти Петра, поранена Валя, яка прикрила собою сестру. Злочинний бізнес викрито.

Критика відзначала іще один момент *неореалістичної* драми В. Фольварочного. «Неореалістична драматургія також дає змогу простежити, – зазначає О. Бондарева, – як упродовж 80 – 90-х рр. трансформується концептуальний ряд, що в ньому метаморфози моральних поневірянь пострадянського українця матеріалізуються через наскрізні метафори «проституції», «згвалтування», «рабства», «ошуканства», «депортації». Для «чорнушечних» та «альтернативних» «новохвилівських» [Бондарева 2006: 410-430] п'єс 80-х невпорядковані статеві стосунки є маркерами розкріпачення героїв, їх вивільнення з-під регламентацій зненавидженої системи... У новореалістичному

контексті вражає буденність наведеного концептуального ряду (підкр. моє – *О. Х.*), – коли, скажімо, «проституція» перестас сприйматися як злочин, символ духовного каліцтва, аксіологічної деградації, а виступає позбавленою апокаліптичної напруги буденною «роботою», з якої живуть цілі родини». [Бондарева 2006: 430]

На думку дослідниці, ще одним вражаючим моментом у творах цього ряду є здатність розгледіти те, що не вдалося ні новохвилівцям, ні постмодерним драматургам, а саме, «як за тоталітарних» часів тисячі українців, отих покійно й механічно виконуючих свою роботу «гвинтиків і колєшаток» подумки розділяли світоглядні позиції дисидентства, стоїчно пристосовуючись до катаклізмів ХХ ст. і зберігаючи здатність відроджуватись, «аби зберегти власну гідність і рідну землю» [Бондарева 2006: 430]. Про це більшою мірою йдеться у наступних творах митця.

Трагічні періоди в історичному минулому українського народу (тему Другої світової війни) висвітлює В. Фольварочний у «драмі на дві дії» *«Вода з отчої криниці»* (написана у кінці 70-х, опублікована у 2000 р.) та в «трагедії на дві дії» *«Пастка»* (написана 1985, опублікована у вищезгаданому збірнику 2000 р.) [Фольварочний 2000: 3-56] Обидва драматичні твори, очевидно, завдяки своїй композиційно-стильовій традиційності, прозорій і актуальній проблематиці, національно-патріотичній ідеї успішно були реалізовані на театральних сценах і отримали високий суспільний резонанс. П'єси виставлялися провідними театральними силами України: йшли у Львівському академічному музично-драматичному театрі імені Марії Заньковецької, Чернівецькому муздрамтеатрі імені Ольги Кобилянської, Волинському муздрамтеатрі імені Т. Г. Шевченка, в Рівненському, Тернопільському та інших музично-драматичних і народних театрах України. Так, *«Вода з отчої криниці»* пройшла в театрах понад півтори тисячі разів, і її побачило до мільйона глядачів.

В обох п'єсах В. Фольварочного – *«Вода з отчої криниці»* і *«Пастка»* – ми бачимо жанрові ознаки традиційної реалістичної драми, в тексті першої з яких відчувається посилення комедійно-іронічного, а другої – трагедійного начала. Драматичний конфлікт спирається на протистояння суспільно-

політичного характеру; в п'єсах подієвість, зумовлена змінами в розстановці політичних сил, явно превалює над психологізмом. Наприклад, у драмі (по суті, також трагедії) В. Винниченка «Між двох сил», його ж «Пісня Ізраїля», створених на початку ХХ століття, низці п'єс на тему Другої світової війни, у названих творах В. Фольварочного кожна з дійових осіб є представником певних політичних сил. Послідовні захисники ідеї незалежної України з УПА-УНСО, прихильники нової влади з числа безпартійних селян, а також комуністи, солдати й офіцери радянської армії, бізнесмени-українці з-за океану – увесь широкий конгломерат представників цих суспільних сил, їх стосунки змальовує драматург у цих творах. Зображення політичної боротьби в усіх її проявах і відтінках надає п'єсам «Вода з отчої криниці» і «Пастка» виразної публіцистичності. Закінчуються обидві п'єси, попри всі представлені жахи політичної боротьби, війни, репресій, недовіри, оптимістичним фіналом: Україна, цей калиновий цвіт землі, житиме, розвиватиметься, перемагатиме.

Події наступної розлогої драми В. Фольварочного, «Спокуса», [Фольварочний 2000: 160-269] відбуваються в наші часи, в ній глядачеві на перегляд і оцінку представляються найактуальніші культурні й суспільно-політичні події, такі собі «реаліті-шоу» сьогодення: конкурс краси, і, головне, вибори, – з їх розмаїттям діячів, учасників і організаторів, з їх закулісними технологіями й піарами, переможцями і переможеними, з їх здебільшого брудною боротьбою і сумнівними перемогами.

У дії першій п'єси глядач / читач знайомиться майже з усіма центральними героями твору: фотокореспондентом, завідувачем відділу соціальних проблем молодіжної газети «Обчос» Сергієм, переможницею конкурсу краси, студенткою «факультету іноземних мов нашого університету» Інгою Чоботар, президентом сумісного підприємства прикарпатсько-грецько-турецької асоціації «Пульсари» Глібом Дулиним (Лордом), громадськими активістками Жанет і Сонею, новітніми підприємцями Чмихом і Гошею.

Характерно, що всі «новітні діячі» – колишні комсомольські керівники. І Дулин, що хоче балотуватися до парламенту, мріючи про президентське крісло, і обкомівські «діячки» Соня і Жанет, і Сергій, і Чмих, і навіть комерсант та

громадський діяч нової формації, «громадянин іншої країни» Гоша... Всі вони вчилися азам політичної діяльності у комсомолі, належали до його верхівки, «еліти». Події драми (дія друга) розгортаються у період, коли конкурс краси вже «спрацював на виборчу компанію». Тож Лорд, президент фірми, намагається використати все можливе й неможливе для своїх планів – «розкрутки», піару власної кандидатури на виборах. Він умовляє, «обробляє» Гошу, коли той пробує ухилитися від участі у виборах, тобто не дає на них гроші:

Лорд. Не патріотично, Гошо! Тут ти народився, тут могили твоїх батьків. Хто ж нас витягне з багнюки, в якій сидимо, якщо не патріоти вроді тебе і тобі подібних? Хто введе нашу молоду країну на європейський рівень, хто дасть поштовх виробництву? Щоб і наші товари були не з гірших, як у людей. Так би мовити, конкурентно (з наголосом) здатними. [174].

На що Гоша з іронією відповідає: «Та ми вже й так поза конкуренцією: перші серед злодіїв, серед мафіозі. І товар чудовий поставляємо ледь не у всі борделі світу» [174 – 175].

Йдеться тут про «чорний бізнес» – вивіз за допомогою обману дівчат, жінок нібито на роботу, а по суті продаж до будинків розпусти. Цій же меті служать і дедалі частіше й гучніше влаштовувані «конкурси краси», після яких дівчатам-переможницям пропонуються всілякі турне, виїзди за кордон з рекламою різних товарів, та в основному – «рекламою» себе, своєї молоді вроди. Про заключний етап конкурсу оповідає спритна Жанет, представляючи все як захопливий, щасливий шанс для красунь:

Жанет. ...Ми підійшли до фіналу, визначили кращих з кращих прикарпатських красунь, які засвідчили наші можливості не тільки в межах наших кордонів, а й розсуваючи їх, завойовуючи все нові й нові позиції витонченістю талій, випуклістю бюстів, чарівністю посмішок та оригінальною сексуальністю... Переможці нашого конкурсу будуть запрошені інофірмами для рекламування своїх виробів... [175].

Цинічна рекламщиця добре розуміє, про що говорить: не так давно, працюючи в обкомі, вона «обслуговувала» сама партійну еліту, робила кар'єру, просувалася наверх... Ця дещо зношена й добре обізнана з брудним підкладом життя жінка

захоплено вітає «революційні зміни, – коли із відеотек, відеосалонів під вивісками райкомів та обкомів комсомолу... ми почали не тільки наздоганяти, а й випереджати у стимулюванні творчих потенцій непересічних і оригінальних, розстібатися й оголюватися...» [176]. Подібні агітаційні лицемірно-двозначні тиради колишніх «комсомольських активістів» – і новітніх ділків-перевертнів від політики – звучатимуть і далі, розкриваючи всю аморальність «діяльності» цих людей, огидні технології боротьби за власні честолюбні інтереси (політичні, а ще більше корисливі, меркантильні) сьогодні, всі «піари» й подібні підступні акції.

Друга і третя дії драми В. Фольварочного «Спокуса» присвячені саме розкриттю позалаштункової виборчої гри – жорстокої і брудної. В хід ідуть компромати-фальшивки на дівчину, яка заважає Лордові (підроблена фотографія оголеної Інги серед групи чоловіків). Боротьба загострюється, коли кандидатуру Інги молодіжні організації все ж висувають до парламенту – та ще й по тому ж виборчому округу, що й Лорда, який почував себе уже обраним і переобраним, недалеко від президентського крісла.

Борються за красуню Інгу різні сили. Її політичний супротивник Лорд навіть не соромиться грати з дівчиною в любов: *«В мене голова йде обертом... Від світлості і чистоти, яку ти випромінюєш, від спілкування з тобою...»*, *«Ми створені одне для одного!»*, *«В мені ти знайдеш опору й захист!»*, *«Мусимо виграти! Якщо об'єднаємось, будемо разом!»*, *«Я не оговорився – буду президентом України, а моя чарівна Інга буде першою леді Української держави. (Зацілює дівчину)»*, і т. д. [200].

Сергій виявляє непоступливість, і його жорстоко вбивають. Хто це зробив – Жанет, Лорд, що бояться шантажу з боку Сергія, чи найнятий ними кіллер – невідомо, але будь-яка з версій цілком припустима і в дусі часу.

А тим часом передвиборча боротьба набирає все більшої сили й обертів, і дедалі виразніше з'ясовується, хто з протагоністів які цілі переслідує. Майже всі вони (цілі) – ниці, брудні: гроші, влада, перебування на поверхні суспільного життя. Виняток серед героїв становить Інга, яка в кінці драми виголошує своє credo, своє неприйняття цього політичного

гармидеру – особливо після звістки про вбивство журналіста Сергія:

Інга (крізь глибоке мовчання, ніби з туману). *Ось воно як... Боже, яке жорстоке звірство!.. А ще пнуться в державники, в урядовці... Не дам!.. Чуєте, не дам!.. Задля тебе, Сергію... Твоїї пам'яті... Задля ошуканих і скривджених в нашій Україні... Буду боротися до кінця... Тут... Проти цих бандюг, перевертнів... Користолюбців підлих... [269].*

Але чи зможе Інга втриматися, вистояти проти цієї злочинної зграї?

У п'єсі з багатозначною назвою «Спокуса» (очевидно, мається на увазі спокуса владою) драматург згромив багато негативу, виразно засвідчивши, що політична боротьба – це брудна боротьба. Він з'єднав недавнє минуле, огидні кар'єристські прагнення в середовищі комсомольської еліти, яка в останні роки радянської влади виразно фашизувалася, а комсомольські ватажки перетворювались на «партійних фіорерів» у невтримному прагненні підкорити собі світ, – і непривабливі тенденції у новітні часи. «Політичні діячі», добре збагнувши виворіт тотальної боротьби за владу, і «тоді» і «тепер» нехтують закони моралі, принципи, віру – все це для них несуттєве й непотрібне, застарілий мотлох минулого. «Непотоплювана» комсомольська когорта переносить з минулого в сучасне все – прийоми, технологію цієї боротьби з радянського життя у пострадянське – розхристане, некероване, з втраченими ілюзіями і невіднайденими ідеалами.

По суті, у драмі нема жодного світлого променя, героя зі знаком плюс. Сергій, що довго вагався, вирішуючи, з ким іти, гине, по суті, від своєї нерішучості. Перемога Інги ще дуже гіпотетична – героїня тільки задекларувала своє прагнення перемогти у виборчій компанії, яка, можливо, принесе позитивні зміни в житті. Двозначне становище і її помічниця Соні – ще зовсім недавно активної, відданої прибічниця Лорда і Жанет. П'єса залишає по собі неприємний присмак: адже йдуть до перемоги аж ніяк не достойніші, і їх зникнення за лаштунками під час патетичної промови Інги скоріш за все лише тимчасовий тактичний хід.

Катарсис глядач не переживає: в дійсності все хистко, невизначено, аж ніяк не віщує перемоги світлих начал у житті.

На жаль, відтворюючи реалії сучасного життя, які калейдоскопічно змінюються, драма не викликає сильних почуттів: співпереживання, болю, радості. Авторська емоційність виражається навіть не іронією чи сарказмом, а бридливістю: ось вони які насправді, герої «нового» й недавнього «старого» часу, циніки, що торгують усім. Тут, кажучи словами критика Мар'яни Шаповал, *«не вибруньковується наша кордоцентричність, і читач / глядач відчуває розчарування з втратою звичної й улюбленої романтично / мелодраматичної настроєвості»*. [Шаповал 2004: 9] Але ж необхідність яскраво-почуттєвої, емоційної лінії підкреслював ще талановитий поет і драматург Федерико Гарсія Лорка. Він писав: *«Якщо театр не вловлює зі сльозами чи сміхом пульс суспільства, пульс історії, драму свого народу і... національного духу, то він не має права називатися театром»*.

Хочеться побажати нашому театру бути справжнім театром, що викликає не тільки гидливу міну при пильному погляді на сьогоднішнє, а й щирий сміх та сльози, приносить очищення через почуття.

З бурхливим виявленням негативу у драмі (суспільні тенденції, людські стосунки, мова, що ряхтить брутальніми й жаргонізмами) пов'язаний такий значущий у драматургії момент, як *пафос* твору і, в кінцевому рахунку, точно означений жанр. У свій час учень Л. Курбаса актор і театральний діяч В. Василько відзначав насиченість кожного драматичного твору відповідним *«пафосом – чи то звеличуючим, оспівуючим, чи то висміюючим, зневажаючим»* [Василько 1967: 87] Він навіть запропонував, як свідчить театрознавець О. Клековкін, *«для вивчення психотехніки жанрів накреслити певну шкалу. На лівому фланзі її стоять жанри, найбільш насичені оспівуючим, звеличуючим пафосом: політична, філософська трагедія..., на правому – жанри, просякнуті висміюючим, зневажаючим пафосом: політична сатира»* [Василько 1967: 87] «Звужуючи поняття жанру до пафосу, – коментує слова В. Василька сучасний дослідник О. Клековкін, – емоційного призначення, емоційної установки, начебто покладених в основу жанру, В. Василько визначив, таким чином, *емоцію як мету*, на досягнення якої й спрямовується естетична діяльність людини. Відповідно й жанрові очікування пов'язуються з бажанням

пережити певні почуття, спектр яких не висчерпується лише оспівуючим чи висміюючим пафосом» [Клековкін 2002: 42]. На жаль, вищерозглянута п'єса В. Фольварочного «Спокуса» через ослабленість емоційного нерва не досягла бажаного іронічного чи сатиричного пафосу. Хоча, звичайно, вдумливий режисер міг би викликати емоційний злет вдалими театральними прийомами.

I, нарешті, кілька слів про мову.

Як зазначає сучасна дослідниця О. В. Ожигова, «для новітньої української драми показове максимальне віддалення від фольклорних мовних джерел, стилістики класичних творів, характерний пошук нових засобів відтворення драматургійної дії» [Ожигова 2003: 5]. Вона слушно підкреслює, що у драматичних творах кінця ХХ – початку ХХІ століття відбито динаміку живої розмовної української мови через її реалізацію у репліках персонажів – представників сучасного мовного соціуму. В ній широко використовуються побутовізми і публіцистизми, що становлять специфіку мовної культури й складу активного словника сучасника – зокрема людини інтелігентної професії, службовця, бізнесмена, особливо політика.

Наприклад, у В. Фольварочного: *Розпочнеться новий етап у твоєму житті («Спокуса»); Я призер і дипломант багатьох міжнародних виставок (там само); Мені для повної розкрутки запланованого бізнесу потрібен бойовий партнер; не розмінюватись на політичні ігри; Моє депутатство – якраз сприятиме його процвітанняю; Хто ж нас витягне з багнюки, в якій сидимо, як не патріоти вроді тебе і тобі подібних?; Хто виведе нашу молоду країну на європейський рівень?; Дозвольте мені насамперед подякувати організатору конкурсу, ...першовідкривачеві всього нового, молодіжному лідеру, першокласному бізнесмену сьогодні і великому політику та державцю в майбутньому...* (Там само).

Цими публіцистизмами, які стали вже заяжженими газетними штампами, буквально пересипана мова героїв «Спокуси». Штампи заміняють героям твору живе дискусійне мислення, потребу в переконуванні опонентів, роздумах над своїми цілями тощо.

Мову змальованих автором «політиків» – пристосовуваних і перевертнів, по суті, політичних хижаків, характеризує також стилістичне поєднання з газетними штампами зниженої, ненормативної лексики: арготизмів, жаргонізмів, вульгаризмів. Наприклад: *відмиватися* (в сенсі виправдовуватись); *падла*; *горлянку перегризу, причумлений; слюнтяї; доступ до тіла продовжується* (йдеться про розбещене поводження – О. Х.); *гроші клячуть; опинилася за бугром, ноги повисмикую з її хтивої сіднички; наїлася тієї любові, що відрижка почалася; роздеру твою мордюру; він досі не перестав бути курвою політичною; партія окремих своїм відданим членам могла простити будь-яке блядство...; Є ніби закономірність, чим більш курвиться в молодості, тим ліпше згодом в житті прилаштовується...* («Спокуса») і т. д., і т. п.

Інша дослідниця, С. Я. Єрмоленко, наголошує ще й на такому моменті: якщо в класичній драмі ненормативна лексика вводилася в діалоги для індивідуалізації мови негативних персонажів, то в сучасній драмі вона є обов'язковим елементом мовних партій і негативних, і позитивних персонажів.

Серед розмовних лексичних одиниць у розглянутих драмах виділяється група *кодифікованих дієслів*, що дають змогу драматургам (Фольварочному зокрема) створити знижений контекст, який включає негативне ставлення до тієї чи іншої дійової особи-протагоніста, до драматичної ситуації в цілому і драматичного конфлікту. Цей стиль діалогів і передають в основному дієслова, а також іменники, прикметники, рідше – прислівники, наприклад: *відважили, пішов ти, я тебе заохочу, завалити, висмикнути тебе, халтуриш, салажонок, срань болотна, поганою мітлою, тебе, гнидо, розкусив, холоуї і сраколизі, жратва, туфта, нагнути ближнього, щоб канючив, варнякати, плювати я хотів, садюги і т. д., і т. п.*

Стилізація розмовності в її зниженому, ненормативному варіанті у неореалістичній драматургії В. Фольварочного здійснюється і за допомогою різноманітної, стилістично неоднорідної фразеології. Широко використано активи просторіччя, побутово-розмовної фразеології, інколи – фольклорно-ідіоматичних виразів, русизмів, діалектизмів.

Отже, як засвідчує мовознавча наука, «стилістичне зниження лексики, активне освоєння сленгових та жаргонних

слів» (Ожигова), а також тяжіння до книжності: публіцистичні штампи, стереотипи офіційно-ділової мови – ці дві складові сучасного драматургічного мовлення найчастіше відбивають внутрішній потенціал діалогічного слова. Тенденція до мовної розкутості виявляється в різних напрямках: інтелектуалізації та неологізації, з одного боку, і масштабного входження в мову (відповідно до розмовної практики) табуйованих раніше понять, жаргонізації та вульгаризації усного мовлення, переосмислення за їх допомогою семантико-стилістичних контекстів. Про це свідчать вищенаведені приклади з драматичних творів В. Фольварочного.

Література:

- 1.Фольварочний В. Пересажене серце. Трагікомедія // Сучасна українська драматургія. Альманах. Редкол.: В. Фольварочний (голова) та ін. – К.: Український письменник, 2005. – Вип. 1. (Упоряд. В. Герасимчук; вст. слово В. Яворівського). – С. 43-89.
- 2.Бондарева О. Є. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. – К.: «Четверта хвиля», 2006. – 512 с.
- 3.Фольварочний В. Спокуса. Драма. – Чернівці: «Зелена Буковина», 2000. – С. 3-56.
- 4.Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу. // Страйк ілюзій. Антологія сучасної української драматургії. – К.: «Основи», 2004. – С. 9.
- 5.Василько В. Фрагменти режисури. – К.: «Мистецтво», 1967. – 378 с. – С. 87.
- 6.Клековкін О. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. – К., 2002. – 370 с. – С. 42.
- 7.Ожигова О. В. Стилізація усно-розмовної мови в текстах сучасної української драматургії. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня кандидата філолог. наук. – К., 2003. – С. 5.