

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Острозька академія»
Навчально-гуманітарний інститут соціально-гуманітарного менеджменту
Катедра української мови і літератури

Кваліфікаційна робота
на здобуття освітнього ступеня магістра
на тему «Прийоми драматизації прозового тексту (на матеріалі збірника п'єс для дитячих театрів («Книжка на сцені»))».

Виконала студентка VI курсу, групи МУФ-61
галузі знань 03 Гуманітарні науки
спеціальності 035 Філологія
спеціалізації 035.01 «Українська мова та література»
освітньо-професійної програми «Українська мова і література»
Манелюк Іванна Тарасівна

Керівник – докторка філологічних наук, доцентка Вісич Олександра Андріївна
Рецензент – докторка філологічних наук, професорка,
професорка кафедри філософії та культурного менеджменту
Янковська Жанна Олександрівна

Острог, 2022

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ I. ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДРАМАТУРГІХ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ	7
1.1. Діалогічне поле драматичних та епічних жанрів у світлі сучасної генології.	7
1.2. Художні особливості драматургії для дітей та підлітків: світовий та український контексти	24
РОЗДІЛ II. ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ У ДРАМАТИЧНІ П'ЄСИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ.	40
2.1. Тематико-стилістичні виміри антології «Книжка на сцені».	40
2.2. Жанрова парадигма п'єс збірника «Книжка на сцені».....	43
2.2.1. Інсценізація фантастичного: п'єси-казки у збірнику.	44
2.2.2. Засоби драматизації реалістичної та психологічної прози	53
2.2.3. Реалізація метадраматичного потенціалу повісті Оксани Луцевської у п'єсі «Мамо, ми ставимо виставу».	60
ВИСНОВКИ.....	67
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ	71

ВСТУП

Актуальність дослідження. Українська сучасна дитяча література в останні десятиріччя активно розвивається, і хоч в ній значно переважають прозові та поетичні твори, наявність дитячої драматургії у ній значно зростає. П'єси для дітей та підлітків є важливою ланкою у літературознавстві, яку потрібно наповнювати текстами та постановками, адже діти – надзвичайно вибагливі глядачі. Нерідко юній аудиторії пропонують для перегляду твори «дорослої» літератури, частково адаптовані до вікових потреб та інтересів, часто шляхом примітивного спрощення. Як результат, відбувається криза рецепції: неактуальна проблематика, незрозуміла сценічна мова породжують упереджене, навіть негативне ставлення до театру в цілому.

Украй важливо збагачувати театральний репертуар дитячими та підлітковими п'єсами, де фігурують однолітки глядачів, порушують близькі їм проблеми, говорячи сучасною мовою. Важливим кроком на цьому шляху стали українські драматичні антології «Драмовичок», «Дощ в акваріумах площ» та «Книжка на сцені», що містить п'єси, адресовані зазначеній глядацькій аудиторії. Останнє зі згаданих видань є цікавим з огляду на жанровий експеримент: автори вдалися до жанрової трансформації, адаптувавши прозові тексти відомих українських авторів у п'єси. Незначна кількість досліджень української дитячої та підліткової драматургії та фактично відсутність наукового осмислення її жанрової природи та механізмів міжродової адаптації зумовлює актуальність запропонованого дослідження.

Об'єкт дослідження – п'єси збірника для дитячих театрів «Книжка на сцені»: Т. Янко «Хтось, або Водяне Серце», С. Лінинська «Пан Сирник та різдвяний пампушок», Н. Малетич «Пошта Святого Миколая» та «Догхантер», М. Рибалко «Марічка та Червоний Король», І. Шамахіна (Коник) «34 сонячні дні і один

похмурий», С. Юрченко «Мамо, ми ставимо виставу», перероблені для театральних постановок із прозових текстів В. Амеліної, С. Лінинської, Н. Малетич, М. Рибалко, О. Русіної, О. Луцевської.

Предмет дослідження – жанрова специфіка п'єс сучасних драматургів, представлених у збірнику «Книжка на сцені», зокрема, генеологічна трансформація, що відбулась завдяки адаптації прозових текстів у драматичні.

Мета кваліфікаційної роботи – розглянути особливості дитячих п'єс у збірнику «Книжка на сцені» та методи їх жанрових трансформацій, а також з'ясувати актуальність дослідження та постановки п'єс для дітей та підлітків.

Мета дослідження передбачає розв'язання комплексу **завдань**:

- визначити функційні особливості, потребу та актуальність сучасної української дитячої драматургії;
- охарактеризувати жанрову специфіку п'єс для дітей та підлітків у збірнику «Книжка на сцені»;
- окреслити спектр тематичного та стилістичного розмаїття дитячих вистав, вміщених в антології;
- проаналізувати особливості дитячих та підліткових п'єс, а також художні прийоми та методи трансформації, використані для переробки прозових творів у драматичні.

Методологічну й теоретичну основу магістерської роботи складають праці українських та зарубіжних дослідників у царині драматургії, жанрології та літературознавства. Під час написання наукової роботи до уваги було взято наукові розвідки Н. Ференца, О. Цокол, О. Ткаченко, І. Прушковської Н. Мірошніченко, Ю. Левчук, Н. Копистянської, Т. Вірченко, Х. Вашкель, О. Бондарєвої та ін. Важливими для оцінки стану української драматургії для дітей і підлітків стали

роботи Т. Качак «Дитяча драматургія: нереалізований проект», Т. Вірченко «Сучасна українська драматургія для дітей: аксіологічний вимір крізь поколіннєву призму», О. Бондаревої «Сучасні драматургічні антології для дітей: необхідність українських смислів». Метадраматичний аналіз окремих творів здійснено з використанням теоретико-методологічних напрацювань О. Вісич.

Методи дослідження. У ході дослідження було використано *структурно-семантичний метод* із метою окреслення проявів жанрової трансформації у драматичних текстах; *компаративний метод* для окреслення спільних та відмінних рис прозових текстів та їх драматичної адаптації, а також для типологічного зіставлення п'єс різних авторів, представлених у збірнику «Книжка на сцені». Також було застосовано *елементи біографічного та історико-культурного методів*.

Наукова новизна полягає у тому, що вперше в українському літературознавстві здійснено спробу аналізу драматургії для дітей та підлітків у світлі жанрової трансформації. Це дає поштовх для подальшого вивчення проблемно-тематичного змісту драматургії обраного сегмента, не лише в царині генології, але й у ширшому теоретико-методологічному контексті.

Практичне значення одержаних результатів. Результати дослідження розширюють перспективи вивчення жанрових трансформацій в літературознавстві. Запропоноване дослідження може стати підґрунтям для подальшого вивчення драматургії для дітей та підлітків. Матеріали та висновки магістерської роботи можуть бути використані в процесі вивчення сучасної літератури для дітей та юнацтва на спецкурсах в університетах, коледжах, а також під час розроблення шкільних програм з української літератури чи списків творів для позакласного читання.

Апробація результатів дослідження. Окремі положення магістерського дослідження знайшли відображення в доповіді «Жанрово-стилістична парадигма

збірника для дитячих театрів «Книжка на сцені» » на викладацько-студентській конференції «Дні науки» 16-20 травня 2022 р. в Національному університеті «Острозька академія». Стаття «Жанрова палітра сучасної української драматургії для дітей» була представлена на конференції в РДГУ «Пріоритети філологічної освіти» 2022 р.

Публікація. Окремі аспекти дослідження викладено в статті «Жанрово-стилістична парадигма збірника для дитячих театрів «Книжка на сцені» », опублікованій у Науковому блозі Національного університету «Острозька академія».

Структура роботи. Кваліфікаційна робота складається із вступу, двох розділів, висновку та списку літератури, яка містить 58 позицій. Загальний обсяг роботи – 76 сторінок.

РОЗДІЛ І

ТЕОРЕТИЧНІ ЗАСАДИ ВИВЧЕННЯ ДРАМАТУРГІЇ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ

1.1. Діалогічне поле драматичних та епічних жанрів у світлі сучасної генології

Жанрова система у літературознавстві, що сформувалася ще в античну епоху, розвивається синхронно з художніми стилями та методами. Тривалий час порушення класичного підходу до жанрової диференціації, трактувалось як відсутність таланту та відповідних умінь. Втім, як зауважує Ю. Левчук, саме в античні часи розпочався відхід від установлених канонів, зокрема у трагедіях Есхіла, а згодом і Софокла [33, с. 17].

Більшість науковців вважає, що типологія жанрів за родами була витримана лише в класицизмі з його вимогою чистоти й канонічності літературних форм, а в наступних літературних напрямках жанри часто виникали на перехресті лірики, епосу та драми. Диференційні зміни в літературному процесі зумовлюють появу синкретичних жанрів: роман-парабола, драма-феєрія тощо.

Поява нових жанрів не означає зникнення старих. Відомий жанролог Ц. Тодоров зауважує, що «...зникли не жанри «взагалі», а жанри – минулого, і їх замінили інші. Говорять уже не про поезію і прозу, свідчення і вимисел, а про роман і оповідання, наративне й дискурсивне, діалог і щоденник» [52, с. 24]. На його думку, будь-який новий літературний твір, «ледве усвідомлений у своєму статусі виняткового, стає, у свою чергу, завдяки успіхові продавця та увазі критиків, правилом» [52, с. 24]. Ідеться про те, що кожен твір написаний у якомусь самобутньому жанрі, може стати взірцем для створення нових подібних творів.

Українська дослідниця Н. Копистянська, мінливість жанру пов'язує з дією трьох факторів, що впливають на зміну жанру: культурна епоха, національна

література, особливості авторського мислення [31, с. 33]. Інша дослідниця сучасної української жанрології – Т. Бовсунівська, також переконана, що «...межі розрізнення жанрів мінливі, причому епохи відносної стійкості поетичних систем чергуються з епохами деканонізації та формотворчості. Будь-який жанр може запозичувати специфічні особливості інших жанрів та істотно міняти свій внутрішній лад і вигляд» [5, с. 8].

Науковці виокремлюють дві основні групи чинників жанрових трансформацій: зовнішні та внутрішні. До зовнішніх належать ті, які перебувають поза межами структури твору і впливають на його жанро-стильові особливості опосередковано: художній напрям, життєвий матеріал, художньо освоєний письменником, ступінь документальності твору, літературні традиції, новаторство, види пафосу. З-поміж внутрішніх чинників варто назвати персоносферу, відповідний вид композиції й сюжету, форми викладу тексту, словесні засоби. Як зауважує О. Левченко, обидві групи чинників впливають на жанрову модифікацію по-різному, однак при цьому тісно взаємодіють між собою [32].

Ці процеси відбуваються на основі абсолютно різних зв'язків, у ході яких поєднуються літературні роди, насамперед лірика проникає в епос, драму, внаслідок чого виникають ліро-епічна поема, лірична повість, лірична драма тощо. Крім того, взаємодіють і інші роди, утворюючи ліро-епічну драматизовану поему, ліричні, ліро-епічні та ліро-драматичні цикли. Ліро-епос, вважає А. Ткаченко, на сьогодні є найбільш поширеним, що навіть дає підстави генологам виділяти його в окремий рід [51, с. 136]. Цікавим явищем є дифузія епосу і драми, яку А. Ткаченко позначив терміном «еподрама», найпоширенішим жанром якої вважається «лезедрама».

Саме аспект жанрових трансформацій епосу і драми становить мету нашого дослідження.

Питання жанрової дифузії, жанрового взаємопроникнення є предметом досліджень таких українських і зарубіжних науковців: Т. Бовсунівська, Г. Бондаренко, В. Будний, Є. Васильєв, Н. Голод, І. Денисюк, А. Гурбанська, М. Ільницький, Н. Копистянська, Ю. Левчук, А. Ткаченко, Ц. Тодоров, А. Фаулер, С. Філоненко, С. Хороб, Д. Чендлер та ін.

Щоб з'ясувати точки перетину драми та епосу, потрібно визначити ознаки цих літературних родів.

Науковці розрізняють три основні значення слова «драматургія». Перше – синонім терміну «драма»: п'єса соціального чи побутового характеру, в якій наявний глибокий конфлікт [36, с. 144]. На відміну від ліричних та прозових творів, драма відображає як зовнішній, так і внутрішній світ персонажів. Друге – сукупність драматичних творів якогось автора, періоду. Третє значення, за твердженням О. Ткаченка, належить до мистецтвознавчих термінів і означає «сюжетно-композиційну основу спектаклю, кіно- або телефільму, загалом будь-якого видовища» [51, с. 136].

Драма характеризується поєднанням епічного та ліричного способів зображення. У драмі постає людина в напружений момент життя, її характер визначають дії, вчинки, душевний стан. Драматичні твори відрізняються динамічним сюжетом, який зростає за рахунок активного використання діалогів, монологів, полілогів (останнє набуває поширення у масових сценах). Присутність автора у драмах обмежується ремарками, у яких драматург інформує читача (глядача) про зовнішній вигляд і вік персонажів, розкриває їхні риси, описує місце, де відбувається подія та реквізит п'єси.

Драматичний твір складається з дій або актів. Вони також можуть містити яви, кожна з яких демонструє появу нової дійової особи. Проміжок часу між діями заповнюється антрактами. «У драматичному творі, – пише Н. Ференц, – невелика кількість подій і дійових осіб, як правило, – одна сюжетна лінія, коли є побічні, то

розвинені слабо і підпорядковані головній. Основні засоби характеристики дійових осіб – вчинки, дії, жести, міміка, мова. Емоційне сприйняття гри акторів посилює музика» [54, с. 357].

Драма як літературний рід поділяється на три види: трагедію, комедію і власне драму.

Трагедія (грец. *tragidia* від *tragos* – цап, *ode* – пісня, букв. цапина пісня) – драматичний твір, в основу якого покладено дуже гострий і життєво важливий для певної епохи конфлікт; герой, зазвичай незвичайний, потрапляє у безвихідне становище, найчастіше вступає в боротьбу з нездоланими в даній ситуації силами і гине.

При цьому такий конфлікт не обмежується зіткненням героя з іншими дійовими особами. «Зовнішній конфлікт, – підкреслює Н. Ференц, – породжує внутрішній конфлікт у свідомості головного героя. Характер героя – дуже важливий складник трагедійної структури. Не випадково трагедії переважно мають назви за найменням героя. [54, с. 357].

Герой трагедії постає сильною особистістю, борцем, інколи навіть бунтарем, здатним до впертого обстоювання своєї позиції в найнесприятливіших умовах. Також трагедійний герой навіть може робити злочини за обставин, що від нього не залежать. І хоча він у цих злочинах не винен, це не зменшує його страждань і внутрішніх переживань.

Оскільки трагедія має урочисто-узагальнений характер, вона тяжіє до високого стилю. Саме тому більшість творів цього жанру написана віршами (античні письменники) або поєднанням віршів із прозою (зокрема, в трагедіях В. Шекспіра). Тривалий час домінувало навіть твердження, що трагедія обов'язково повинна бути віршованою. Однак успіх прозових трагедій «Небожественна комедія» З. Красінського, «Біла чума» К. Чапека та деяких інших спроб драматургів ХХ ст. спростовують це сумнівне твердження.

Комедія (грец. komodia від komos – весела процесія і ode – пісня) – вид драматичних творів, де життєві явища та характери автори зображують у смішному, кумедному вигляді. Сміх у людини викликає невідповідність тому, що вважає нормою суспільство.

«Сутність комедії, – тлумачить Л. Сердюк, – полягає в показі суперечності життєвих явищ із сутністю та призначенням життя. У ній життя виступає як заперечення себе самого. Її мета – викривати та виправляти або й знищувати зло. При цьому позитивні герої можуть бути активними борцями за добро, можуть бути пасивними персонажами, можуть бути й відсутні. У всіх випадках головним героєм є сміх, «чесна благородна особа», за М. Гоголем. Драматичний конфлікт у комедії «низький», повсякденний. Дія комедійного героя (героїв) спрямована на буденні цілі» [49, с. 260].

Комедійних жанрів існує дуже багато. А. Обертинська у навчальному посібнику «Основи теорії драми та сценарної майстерності» наводить перелік найбільш відомих комедійних жанрів: сатирична комедія; героїчна комедія; лірична комедія; родинно-побутова комедія; комедія масок, або комедія дель арте, що поєднувала пісню, слово, танець, акробатику; комедія ситуацій; комедія інтриги; комедія характерів; комедія настроїв; комедія плаща і шпаги; комедія ідей; інтермедія, яку виконували між діями основної драми; інтерлюдія; фарс; соті; водевіль, що часто супроводжувався танцями і піснями [45, с. 21].

Власне драма – драматичний твір, в основу якого покладено гострий життєвий конфлікт, напружену боротьбу й складні переживання героїв, але розв’язка немає трагічного характеру, відсутня свідома настанова на комічне (Т. Шевченко «Назар Стодоля», І. Франко «Украдене щастя»).

Якщо класицисти заперечують поєднання у драмі трагічного з комічним, то просвітники Д. Дідро, Г. Е. Лессінг та інші відстоюють доцільність і художність такого «сусідства» [54, с. 318]. Герой драми, на відміну від трагедії, не є якоюсь

особливою особою, це звичайна пересічна людина, яка часто знаходиться у конфлікті з оточенням. Драма зосереджує увагу на внутрішній дії персонажів, їх психологічній та соціальній поведінці.

У драмі національне, соціальне, побутове тло, час, коли відбувається дія – є чітко визначеними, конкретно розробленими. Вони не впливають на формування характерів і дію персонажів; сюжет, наближений до реальності, спирається на спостереження над життям. Мова героїв позбавлена поетико-риторичних засобів класицизму та романтизму, натомість вільно використовуються жаргонізми, діалектизми та подібна ненормована лексика. Кількість дійових осіб у драмі обмежена, хоча трапляються масові народні сцени, особливо в українській драмі XIX ст.

Драма в українській літературі з'являється у XVIII ст. («Милість Божія»), а високого рівня розвитку набуває у XIX ст. у творчості відомих українських митців слова: І. Котляревського («Наталка Полтавка»), І. Карпенка-Карого («Бурлака», «Наймичка»), Т. Шевченка («Назар Стодоля»), І. Франка («Украдене щастя»), Лесі Українки («Кассандра»).

У XX столітті українську літературу збагатили драматичні твори В. Винниченка, М. Куліша, І. Кочерги, а на початку XXI ст. – І. Андрусика, В. Герасимчука, Б. Жолдака, І. Ірванця та інших представників нового покоління драматургів.

Хотілося б детально розписати ті жанри драми, які найбільш поширені в українській драматургії.

Мелодрама (грец. *melos* – пісня, наспів, музика, *drama* – дія) – це літературний твір повчально-моралізаторського характеру з напруженим конфліктом і перебільшеною емоційністю. Хоча мелодрама з'явилася ще наприкінці XVIII ст. у Франції, особливої популярності вона набуває у 30-40 роках XIX ст. В Україні цей жанр репрезентують твори М. Старицького та І. Карпенка-Карого. Характерними

рисами мелодрами є гостра фабула, підвищена емоційність, морально-повчальна тенденція.

Драма-феєрія (франц. *fee* – фея, чарівниця) – п'єса з казково-фантастичним сюжетом і героями, у яких казкове переплітається з реальним. Основним призначенням п'єси-феєрії традиційно вважалося розважання читача і глядача, проте у ХХ ст. до неї, як вважає А. Близнюк, звертаються для створення певного антуражу, тла, на якому відбуваються певні події в авторській інтерпретації. Особливо помітно це в драмах Лесі Українки, І. Кочерги, Олександра Олеся, П. Тичини [4, с. 591].

Літургійна драма – це духовна драма, що в період свого народження використовувала латинський текст Біблії, який пізніше витіснявся національним. У тексти таких творів почала проникати розмовна мова, змінювався характер атрибутів і оформлення сцени, з'являються гумористичні репліки. Ці зміни викликали несприйняття їх священиками і заборону виконувати ролі таких героїв у церкві. Спочатку такі вистави продовжували показувати на вулиці, а з ХІІІ ст. вони зовсім щезли, поступившись містерії та міраклю.

Містерія (грец. *mysterion* – служба, релігійний обряд на честь якогось божества) є жанром, який поєднує релігійне дійство, народний анекдот, фарс, співи і танці. В Україні драми-містерії ставили у ХVІІІ ст. Авторами містерій були: М. Довгаленський («Комічна дія»), Д. Туптало («Комедія на день Різдва Христового»). Відомі анонімні містерії «Слово про збурення пекла», «Царство Натури Людской», «Мудрость предвічная».

Жанром церковної драматургії вважається шкільна драма, в якій спочатку використовували різні біблійні сюжети, а згодом – важливі історичні явища і факти. Віршована форма шкільної драми характеризувалась усталеною композицією, складаючись з 3-5 актів, після кожного з яких обов'язково виступав хор.

Аналізуючи жанр шкільної драми, Ю. Гречанюк підкреслює, що вона включала пролог і епілог. «Вистави, – пише науковець, – відбувалися до Різдва і Великодня. Історія шкільної драми пов'язана з такими творами, як «Олексій, Божий чоловік» (1674 р.), «Милість Божа, од неудобносимих обид людских чрез Богдана Зиновія Хмельницького, преславного войск Запорозких, свободившая...» (сценізована у 1728 р.). Найвиразніший твір цього жанру – трагікомедія «Володимир» (1705 р.) Ф. Прокоповича» [19, с. 622].

Драматична хроніка за структурою і змістом є близькою до епосу, оскільки в основу цього жанру покладено історичні події. Це зумовлювало часову послідовність і закінченість сюжету таких творів.

Вертеп – пересувний ляльковий театр, популярний в Україні у XVIII-XIX століттях, у якому ставили релігійні та світські п'єси. Їх виконавцями найчастіше були школярі, дяки, згодом мандрівні групи артистів. Вертепні драми ставили на сільських і міських майданах, ярмарках.

Отже, ми коротко окреслили ознаки та особливості драматургії. Чим же вона відрізняється від епосу?

Термін «епос» (від грец. *epos* – оповідь, оповідання) використовують у двох значеннях: як один з основних літературних родів, поряд з лірикою і драмою, а також як героїчну оповідь про національне минуле. Тому сучасні літературознавці при дослідженні цього роду літератури надають перевагу терміну «епіка», що є поширеним у західноєвропейській літературній традиції. В історії літератури епос, саме як різновид літературного роду, що розповідає про події, які нібито відбувалися у минулому – поставав спочатку як поетичний, віршований твір. І тільки згодом сформувався інший його прозовий вид.

Творам цього роду притаманна такі характерні риси: об'єктивне зображення реальності, розповідний характер твору, сюжетність, «самовідстороненість» автора, різнобічне змалювання героїв, довільне й часто вибагливе конструювання

просторово-часових координат. Залежно від тривалості зображуваного часу, охоплення подій, які розкривають людські характери, розрізняють: великі (епопея, роман), середні (повість) та малі (новела, оповідання) епічні жанри. Крім названих епічних жанрів також існують нариси, фейлетони, казки, легенди, поеми та багато інших.

Специфічна риса епосу полягає в переважаючій ролі наративної розповіді. За допомогою оповіді, читач може дізнатися, що саме і де відбулося, хто брав участь у дійстві, яким є герой та його психологічний стан. Важливо підкреслити, що між часом розповіді про події та зображеною дією існує певний часовий проміжок, що дає змогу авторові споглядати змальоване ніби збоку; за Арістотелем, як «щось окреме від себе» [2, с. 62].

У епічних творах представлені різноманітні типи оповідача (наратора). За функційною ознакою розрізняють три типи наратора: гомодієгетичний, гетеродієгетичний та екстрадієгетичний. Перший тип особливий тим, що оповідач, який функціює в тексті, є учасником подій, про які йдеться у творі. Оповідач другого типу перебуває у художньому світі твору, але поза дією, як сторонній спостерігач. В обох випадках розповідь ведеться від першої особи. Третій тип наратора представлений власне автором, який розповідає історію від третьої особи, оскільки перебуває поза художнім вимислом. Такий оповідач зацікавлює читача своїми коментарями, оцінками, роздумами. Незважаючи на відмінності позицій наратора в прозовому світі, він виконує функцію посередника між зображуваним дійством та читачем.

«Мова оповідача, – зазначає А. Гурбанська, – являє нам і зображальний, і виражальний аспекти: вона характеризує не лише об'єкт висловлювання, але й самого оповідача. У будь-якому епічному творі неважко відчутти манеру, притаманну тому, хто розповідає, його бачення світу і спосіб мислення» [20, с. 62]. Місце і роль наратора в епічному творі надзвичайно важливі, адже під час аналізу

твору, літературознавці, поряд із характеристиками головних героїв, досліджують також образ оповідача.

Отож, ми з'ясували основні відмінності між епосом та драмою.

У епічних творах зображуються повноцінні людські характери та різноманітні події, конфлікти, через які вони розкриваються. Розповідь інколи доповнюється авторським коментарем у формі ліричних, публіцистичних чи інших відступів. Драматичні твори призначені для постановки на сцені, перед глядачем постає дія, що творить людський характер, вчинки героя, його духовний світ. Автор говорить не сам, а вкладає свої думки в діалоги та монологи дійових осіб. Основними засобами характеристики дійових осіб у драмі служать їхні вчинки, дії, жести, міміка, мова.

Одним із критеріїв виявлення відмінностей між епічними та драматичними творами М. Горюнова вважає різну функційність діалогів. На її думку, «для епічного твору діалог не настільки важливий, як для драми, оскільки основну частину інформації в епосі подано у формі опису. Діалог тільки доповнює цей опис, вносячи різноманітність у словесно-мовленнєву структуру повісті. Діалог у драмі безпосередньо втілює дію, тому має дієвий характер. Саме функція діалогу визначає його родову специфіку» [18, с. 72].

Незважаючи на суттєві відмінності між цими родами літератури, вони все-таки тісно взаємодіють і це зумовлює їхню трансформацію. Це бачимо в епізації драми, та в драматизації епосу.

Епізація у драматургічному творі проявляється у тому, що він втрачає сюжетну єдність і стає багатофабульним, а це - характеризує епос. Епізоди в епізованій драмі поєднуються згідно з принципами епосу, оскільки втрачається єдність дії. В епізованій драмі йдеться про значні події у повному обсязі, а це призводить до того, що часово-просторові категорії в ній суттєво відрізняються від

трагедійних. Крім того, фінал у таких творах не може бути непередбачуваним, що підвищує цікавість глядача не до фіналу, а до перебігу дій [25, с. 193].

Н. Євченко визначає епізовану драму як драматургічний твір, у якому зникає зображення подій у причинно-наслідковій послідовності, що призводить до втрати ним сюжетної єдності, подрібнення фабули на окремі епізоди. Сценічну дію замінює оповідний діалог. Епізовану драму відрізняє також авторська оповідь у формі розгорнутих, деталізованих ремарок, поєднання у ній трагічного та комічного елементів [25, с. 195].

Говорячи про взаємодію родів, варто згадати «театр корифеїв», діяльність якого знаменує собою розквіт українського професійного театру ХІХ ст. Його заснував Марко Кропивницький, також членами трупи були: Іван Карпенко-Карий, Панас Саксаганський, Микола Садовський, Марія Заньковецька та Михайло Старицький. Специфіка театральної діяльності М. Кропивницького і М. Старицького полягала у синкретичності, в органічному поєднанні елементів драматичного дійства з музичними, вокальними та хореографічними. Актори, яких виховували видатні українські режисери, були універсальними, вони однаково успішно грали і в драмі, і в опері, і в опереті [35].

Театр часто звертався до прозових творів, даючи їм ще одне життя у драмах. Так, Михайло Старицький інсценізував та поставив на сцені п'єси за сюжетами творів М. Гоголя: «Різдвяна ніч», «Сорочинський ярмарок» (1883), «Тарас Бульба» (1881), «Утоплена» (1885). Також трансформував твори польських письменників: Е. Ожешко, Ю.-І. Крашевського.

Аналіз літературознавчих праць, засвідчує, що драматизація епічного тексту розглядається ними як на стильовому, так і на формальному рівнях. Науковці розмежовують поняття «драматизм» та «драматургізація». Аби уникнути термінологічної плутанини, доречно вживати термін «драматизація» як родову категорію.

Процеси драматизації прози у сучасному літературознавстві активно досліджують з позицій наратологічної методології. На сцені дедалі більше з'являються твори, не призначені безпосередньо для театру. «У практиці будь-якого театру є вистави за прозовими творами. Україна — частина світового театру, і український театр не один раз звертався до таких інсценівок», — зазначає Станіслав Мойсеєв, художній керівник Молодого театру [22].

У 2006 році він поставив на сцені Молодого театру «Московіаду» Юрія Андруховича. Текст є складним за своєю сюжетністю, присутністю багатьох монологів та роздумів, порушенням важливих питань, але режисер вирішив ризикнути. До такого кроку його підштовхнула відсутність актуальної драматургії: «Звичайно, простіше інсценізувати класичну спадщину, де велика кількість діалогів, немає потоку свідомості і вибудована драматургічна структура. Якщо ж говорити про п'єси, то постає питання, наскільки адекватно сучасна драматургія рефлексує щодо дійсності, наскільки це є серйозним і глибоким» [22].

Актуальність і глибина порушеної теми були також вирішальними для актриси Галини Стефанової, яка є героїнею моновистави «Польові дослідження з українського сексу», прем'єра якої відбулася 2003 року. Про якість адаптації свідчить той факт, що вистава була однією з трьох робіт Галини Стефанової, за які її номінували на Шевченківську премію. Моновистава «Польові дослідження» існує також і у Польщі — у виконанні Катажини Фігури з варшавського театру «Полонія», що свідчить про високу майстерність Оксани Забужко. Гучною постановкою прозового твору на українській сцені стала і «Солодка Даруся». Станіслав Мойсеєв каже, що проза Марії Матіос взагалі благодатний матеріал для інсценізування — це історії із сюжетами, які легко адаптувати [22]. Інсценізують також і твори світової класики та зарубіжних письменників. Наприклад :«На Західному фронті без змін» Еріх-Марії Ремарка, «Оскар і рожева пані» Еріка-Емануеля Шмітта (постановка – «Цілую, Оскар»).

Об'єктом досліджень науковців стають також не лише романи, а й жанри так званої «малої епічної прози», з-поміж якої А. Юриняк виділяє:

- малу епічно-драматичну прозу (оповідання, яке тяжіє за принципами оповіді до драми);
- малу епічну описову (оповідання, яке тяжіє до нарису);
- малу власне епічну форму (оповідання, яке тяжіє до роману чи епопеї) [57, с. 11].

Однак, вважає Н. Голод, тяжіння «за принципами оповіді до драми» більше характерне для новели [16, с. 427]. Підтверджує цю думку і знаний дослідник малої прози І. Денисюк, який пише: «На відміну від повільного, розлогого стилю роману, новелістичний почерк уривчастий, лапідарний, нервовий. Як і драма, новела любить діалог. Однак у новелі він не такий гострий та колючий, як у драмі... Епіка з її модусом спомину, яка поряд з лірикою та драмою є одним із родових складників новели, вносить почуття певної дистанції між героями літературного твору і читачем (у ліриці та в драмі ця дистанція коротша)» [21, с. 45].

Укладачі «Літературознавчої енциклопедії» виявляють характерні риси новели, які наближають її до драми: «наявність строгої та згорненої композиції з яскраво вираженим композиційним осередком, перевага сюжетної однолінійності, зведення до мінімуму кількості персонажів»; «персонажами новели є особистості, як правило, цілком сформовані, що потрапили в незвичайні життєві обставини»; «сюжет новели простий, надзвичайно динамічний, містить у собі момент ситуаційної чи психологічної несподіванки» [36, с. 510]. Новелу з драмою поєднує сконцентрованість, стислість часово-просторових відношень, що вимагає відповідної прискореної динаміки розгортання описуваних подій, конфліктів і характерів.

Аналізуючи жанрово-стильові модифікації малої прози, І. Ліпницька виділяє такі особливості «драматургічного способу» організації сюжету: напружений, стрімкий розвиток дії, розкриття характеру героя безпосередньо у діях, розмовах,

участі у розгортанні конфлікту тощо [34, с. 86]. Тому, до основних ознак драматизації епічного тексту літературознавці відносять зміну сюжетно-композиційної будови, структури і функцій оповіді, прагматичне спрямування мовлення, оповідну структуру тексту.

Режисери звертаються до прози, бо саме вона надає театру проблеми, що на часі: «Театр потроху повертає собі функцію лабораторії суспільства, про яку писав ще Гоголь чи Шекспір. Це функціонування театру, який показує суспільству саме себе, особливо це видно в монолозі Шекспірового Гамлета в перекладі Андруховича. Підставляти природі дзеркало, показувати їхні справжні лиця ганьбі та честі, а кожній епосі з її субстанцією – зафіксований відбиток», – вважає театральний режисер Сергій Проскурня [17].

Марися Нікітюк хоч і вважає, що бум на прозу пов'язаний із традицією авторського театру, де режисер шукає тексти «під себе», але теж визнає «відставання» української драматургії. «Так склалося, що прозаїки в Україні більше звертаються до нашої сучасності й намагаються її рефлексувати, а драматурги – ні» – каже вона [17].

Процеси драматизації епосу й епізації драми настільки переплітаються, що інколи викликають труднощі в їхній кваліфікації до певного твору чи автора. Наприклад, С. Хороб, досліджуючи особливості поетики конфлікту у прозі В. Стефаника, ставить альтернативне запитання у заголовку праці: «драматизація новели чи епізація драми?» [55]. Намагаючись знайти відповідь на це запитання, автор зауважує, що драматичні конфліктні гнізда новел письменника дають підстави говорити не тільки про яскраво виражений драматизм цих творів, а й про те, що епічний конфлікт тут переходить у драматичний.

Трансформаційні процеси, що відбуваються у сучасній драматургії, призводять до видозмін архаїчних жанрів драматургії, а також до появи найсучасніших жанрових форм, які сформувались лише на межі ХХ–ХХІ ст.

Як зазначає Є. Васильєв, жанрові модифікації архаїчних жанрів драматургії (містерія, міракль, мораліте, фарс, комедія дель арте), призводять до їхнього оновлення, наповнення новим жанровим змістом і новими формами, розпадаючись на окремі жанрові типи. Так, релігійна драма представлена такими типами, як містерія-реконструкція, містерія-реінтерпретація, містерія-деконструкція, містерія-буф; дидактичні жанри модифікуються в сучасні драму-притчу і драму-парабола тощо [10, с. 467].

Найсучасніші жанрові форми, які оформились у драматургії лише в останні десятиліття, являють собою сюжетні відгалуження від базового тексту та є результатом інтермедіальних контактів драматургії, переважно із аналогійними явищами світового кінематографу. У результаті такої взаємодії з'явилися нові жанрові новації: драма-сиквел, драма-приквел, драма-римейк, драма-ремікс, драма-сайдквел, драма-кросовер, проте це відбувається під впливом не епосу, а кінематографу [10, с. 468].

На думку Ж. Бортник, жанрова трансформація сучасної монодрами проявляється в її епізації та драматизації. Унаслідок першого явища у драматичний текст інтенсивно проникають прозові елементи, автори використовують документальні, автобіографічні джерела. Поряд з епізацією монодрами відбувається процес драматизації епічних жанрів – проникнення монодраматичних елементів у прозу. У творах, які трактуються і як монодрами, і як оповідання або навіть романи, проявляється драматична моносуб'єктність, що спричиняє їх перехресну міжродову класифікацію [8, с. 132].

Поширеним явищем у сучасній українській драматургії є існування драми для читання – «драматичний твір, як правило глибокого філософського чи ідейного змісту, написаний у формі діалогу, але не призначений для постановки на сцені», оскільки «складні сценічні ефекти» визначали «неможливість постановки подібних п'єс» [3, с. 156].

Специфіка «драми для читання» полягає в тому, що в ній головна увага зосереджується на змісті та ідеї, а лише потім на формі. На першому плані вона має завуальований, внутрішній, переважно психологічний конфлікт. У вирішенні цих конфліктів переважаючу роль відіграють не дії, а монологи. О. Бондарева зауважує, що «внутрішня» п'єса лише підпорядковується стратегії п'єси зовнішньої, і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів» [7, с. 410].

До зразків «драми для читання» доцільно віднести такі сучасні п'єси: міні-вистави «Поет і король, або Кончина Мольєра» В. Герасимчука, «Так не буде» Л. Демської, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року» О. Клименко, «Побачення зі смертю» О. Савчук, «Лампа» С. Слона. «Придурки» С. Щученка, «До всіх осель», «Мімка» Л. Якимчук та ін.

Втім, далеко не всі науковці визнають існування «драми для читання», вважаючи, що це не драма, якщо її не можна грати. Н. Неждана в інтерв'ю з О. Гаврошем доволі категорично заявила: «Мені здається, писати «п'єси для читання» – абсурдне заняття, адже у нас люди зазвичай не читають п'єс. До того ж, бачити, як твої химери оживають і живуть власним життям, – це і є принада драматургії. Інакше навіщо писати драму? Тож для мене драматург – це той, хто зумів написати тексти, які провокують інших людей грати в його ігри, втілювати їх на сцені, які резонують зі своїм часом, змушують плакати, сміятись, думати, змінюватись» [15].

Однак на сьогодні продовжує існувати тенденція створення «драм для читання». Можливо це пов'язано з прагненням сучасних драматургів до експериментаторства та бажання відходу від традиційної драми. Їхня філософська заангажованість, вважає О. Цокол, може ускладнювати сприйняття читачів і глядачів під час перегляду театральних постановок. Тому для кращої ілюстрації

змісту та ідеї твору тексти мають бути підготовлені для сценічного втілення. [56, с. 144].

Отже, при трансформації прозових творів у драматичні, ми звертатимемо увагу на такі елементи:

- Персоносфера. У драмі перелік героїв виводять на початку твору і завдяки цьому створюється бачення жанру та навіть проблематики твору.
- Ремарки автора та декорації. У прозі емоції, почуття героїв, навколишній світ автор передає за допомогою описів. У драмі вони відсутні, натомість є ремарки, які розкривають краще персонажів, їхній внутрішній світ та допомагають зрозуміти де та коли відбуваються події. А декорації мають перенести глядачів у ту чи ту епоху.
- Діалогічність та монологічність. Діалог у драмі є важливим, адже він втілює дію. Саме за його допомогою відбуваються події. У прозі ж він не такий важливий, адже там присутні описи. Монологи також є у драмі, вони передають внутрішні почуття героїв, часто відіграють роль рефлексії.
- Глядач/читач. Пишучи п'єсу, автор закладає у ній звернення до глядача, який переглядатиме виставу. А інколи безпосередньо із сцени актори звертаються до глядачів, зоохочуючи їх до театральної співпраці. У прозовому творі автор не хвилюється про емоції читачів та не спілкується з ними через персонажів.
- Використання ігрових, інтермедіальних елементів, які додають сценічності п'єсі.
- Відтворення сенсу прозового тексту. Адже часто буває, що скорочення сюжету, стрімкий перебіг подій – «псує» твір, а глядач має певні очікування, тому перед драматургами та режисерами стоїть відповідальна місія (прикладом можуть слугувати екранізації книг).

1.2. Художні особливості драматургії для дітей та підлітків: світовий та український контексти

Дослідивши сучасну літературу, ми визначили, що у ній значно переважають прозові та поетичні твори. Що ж стосується драматургії, то, як зазначає О. Мурашко «для того, аби порахувати кількість виданих збірок сучасної української драматургії – вистачить знань арифметики третього класу» [44]. Хоча, не можна не зазначити, що їхня кількість в останні десятиліття значно зростає. Це стосується і драм для дітей та підлітків, які є об'єктом нашого дослідження. До жанру дитячої та підліткової драми зростає зараз і увага дослідників.

Драматургія для дітей друкується переважно у збірках п'єс одного автора, як наприклад, п'єса З. Гринчишина «Мені тринадцятий минуло», вміщена в збірці «Тарас Шевченко – український Прометей». У журналі «Дніпро», створена рубрика для дитячої драматургії, там наявні п'єси Т. Рубан «Дорогою до казки», О. Тарасової «Пригоди савеліка Проші» тощо.

Антологія молоді драматургії «У пошуках театру» містить п'єсу для дітей Н. Симчич «Вирію, не зникай...». Декілька п'єс для дітей увійшло до третього випуску альманаху «Сучасна українська драматургія». У інформаційному збірнику сучасної української драматургії «Авансцена» (пізніше – «Коло авторів»), започаткованому Національним центром театрального мистецтва імені Лесі Курбаса, нещодавно з'явилася рубрика «Драматургія для дітей», у якій презентовані драматургічні твори А. Багряної, Б. Базилевича, Б. Жолдака, С. Лелюх, В. Нестайка, Н. Паладій. Ця робота є цінною для театральних діячів, але для літературознавців її замало. Саме тому привертає увагу спецвипуск методичного журналу «Бібліотечка Дивослова» за 2015 рік, присвячений дитячій літературі доби Незалежності, де читачі знайомлять з новими іменами драматургів: Нелею Шейко-Медведевою, Вадимом Бойком, Лесею Мовчун [13, с. 18].

Підлітки та діти стають пріоритетними у драматургії. У більшості випадків до молоді звертаються драматурги, які розпочали свою творчу діяльність напередодні розламу системи та переходу до нового століття. При акцентуванні сучасної молодіжної драми треба насамперед виділити твори професійних молодих авторів: А. Багряної, О. Зоренко, Н. Ковалик, Т. Іващенко, С. Новицької, С. Щученко [13, с. 42].

Поява антології «Драмовичок», виданої Національним центром театрального мистецтва імені Леся Курбаса [24], оцінюється фахівцями як справжній прорив у виданні драматургії для дітей, своєрідною драматургічною лабораторією [23].

На наш погляд, ця антологія висвітлює справжній стан дитячої драматургії в Україні, представленої у книзі двадцятьма текстами відомих сучасних авторів різних жанрів: історичними, сучасними, фантастичними, розрахованими на малу і велику сцени, мюзикли, п'єси для лялькового театру тощо. Є твори, які неодноразово ставилися в Україні і за її межами, а є ті, що найближчим часом будуть інсценізовані.

Важливим, на нашу думку, хоч і умовним, є поділ антології на три частини за віковим критерієм: «Драмовенятко» – для найменших, «Драмовичок» – для школярів, «Драмовик» – для підлітків.

До першого розділу для найменших читачів увійшли такі твори: І. Андрусак «Як подружитися з Чакалкою»; Я. Верещак, О. Вратарьов «Червона ружа на вербі» («Зелена гора»); О. Вітер «Як стати справжнім бегемотом»; О. Вратарьов «Принц Чупринка і співуча ялинка»; Б. Мельничук «Задерикуватий півень»; Н. Неждана «Зачаклований ховрашок»; В. Нестайко «Загадка рудого жевжика».

До другого розділу для школярів вміщено такі твори: А. Багряна «Шовкова зоря, або Навчи мене співати!»; Я. Верещак «Сонячний сторож»; О. Гончаров «Пригоди лівого черевичка»; Н. Гузєєва «Петрик П'яточкин: образа, помста і

пригоди»; Б. Жолдак, вірші Є. Нарубиної «Знай хто Мамай»; Н. Неждана «Зоряна мандрівка»; Н. Симчич «Свято зірки, або «Бажання, здійснись!».

Третій розділ містить такі твори для підлітків: А. Вишневський «Козак Мамай і ключі від раю»; О. Вітер «Не дуже солодка казка»; О. Гаврош «Цирк Івана Сили»; С. Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін»; О. Миколайчук-Низовець «Амазономахія»; Н. Симчич «Марко з Котигорошівки».

Важливим питанням є вік драматургів, які пишуть для дітей, адже належність до того чи того покоління впливає на стиль і манеру драматурга.

Надія Мірошниченко зазначає (авторський псевдонім Неда Неждана): «Факт народження людини в тому чи тому році відносить її до того чи того покоління, яке з'являється на світ з готовими ціннісними установками відносно життя» [43, с. 59]. За Аланом Місом, укладачем таблиці теорії поколінь, драматургів можна розділити за такою класифікацією: покоління V, або мовчазні (1923–1942 рр.) – (В. Нестайко, О. Вратарьов, Я. Верещак, С. Лелюх); покоління W, або бумери (1943–1963 рр.) – (Б. Жолдак, Н. Гузєєва, Б. Мельничук, О. Гончаров); покоління X (1963–1982 рр.) – (О. Миколайчук-Низовець, Н. Симчич, І. Андрусак, О. Гаврош, Неда Неждана, О. Вітер, А. Вишневський, А. Багряна). [43, с. 59].

Так, покоління «мовчазних» дотримувалося та захищало «канон», пріоритетними для них виступають родинні стосунки та традиції. У їхній драматургії можна побачити новий, актуальний зміст, який представлено в традиційній формі: «реалістичність, чітка композиційна структура, принципи побудови конфлікту з різким поділом героїв і антигероїв, плакатна промовистість центрального образу-знака» [43, с. 20].

П'єси представників цього покоління містять авторські жанрові визначення зі значною часткою традиційності. Наприклад, О. Вратарьов свій твір «Принц Чупринка і співуча ялинка» визначає як «веселе дитяче шоу»; В. Нестайко «Загадку

рудого жевжика» позначає як «п'еса-казка», а Я. Верещак «Сонячний сторож» кваліфікує як «чарівну бувальщину».

П'еса О.Вратарьова «Принц Чупринка і співуча ялинка» наповнена піснями, які створюють загальну позитивну, доброзичливу атмосферу. Характери головних дійових осіб досить спрощені. З-поміж цінностей, які пропагуються автором, головною виступає гармонія світу природи і світу людей:

Прикрийте очі, наче уві сні,

Ви чуєте – співає все навколо:

Людина, чисте поле, солов'ї, –

Ми співаки, ми всі з одного хору [24, с. 73].

Авторська концепція драматургічних творів, спрямованих на дітей дошкільного віку, полягає в необхідності героїв усвідомлювати свої помилки і мати сміливість їх привселюдно визнати. Це повною мірою вдається персонажу Пеппі: «Ну, так, так, я була поганою, дерева – це найкращі наші друзі, і ламати їх чи взагалі... Ну так сталося – не маю я зараз подружки. То що – дерева з корінням виривати?» [24, с. 82].

В. Нестайко у «Загадці рудого жевжика» ставить перед собою завдання навчити дитину бачити й поважати не тільки зовнішній світ, а й родину як найбільшу цінність. Дід і Баба, як сім'я, глибоко люблять один одного, але абсолютно щасливими вони себе не почувають, бо не мають дітей та онуків. Тому вони так і радіють руденькому маленькому хлопчику, який виявився справжнім чортеням. Але дбайливість і добре ставлення до «рудого жевжика» з боку Баби й Діда змінило його характер. Він, не наважуючись засмучувати своїх прийомних батьків, став слухняним і чемним, навчився вибачатися, бути щирим, виявляти емоції: «Що це, що це, що це, що це / Робиться зі мною? / Справжнім я себе відчув / Сиротою! / Защеміло раптом / Болісно серденько! / Захотілось пригорнутися / До неньки. / І слова пестливо-лагідні / Почути... / І обійми ніжні мамині / Відчути...»

[24, с. 133]. Як і належить фіналу казки, добро перемагає зло. Я. Верещак також сповідує цю найважливішу цінність у людському житті й доносить її до дітей [13, с. 21].

У зазначених творах дитячої драматургії практично відсутня метафоричність, що зумовлено віковими особливостями малят. У текстах домінує прямолінійне висловлювання ключової ідеї.

Домінантною цінністю покоління «бумерів» є успіх, лідерство. У їхніх творах помітні відмінності у виявленні конфлікту: представники конфліктуючих сил виразніше проявляють свої риси характеру. У своїх п'єсах, вважає Н. Мірошниченко, його представники сповідують принцип «добре зробленої п'єси навпаки»: «парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига», герої переважно відчужені, «паралельно до нібито реального світу виникають ірреальні» [43, с. 70].

Всі ці ознаки можна спостерігати у п'єсах: Б.Мельничука «Задеркуватий півень», О. Гончарової «Пригоди лівого черевичка», Н. Гузеєвої «Петрик П'яточкин: образа, помста і пригоди», Б. Жолдака «Знай, хто Мамай». Т. Вірченко слушно зауважує, що якщо у попередній групі творів спостерігалось окреслення головних дійових особи без маркування домінантної риси характеру, то у п'єсах другої групи драматурги акцентують увагу на негативній рисі характеру або виділяють унікальність дійових осіб, які потрапляють у вир пригод [13, с. 21].

Для митців цього покоління пріоритетом стає змалювання процесу характеротворення. Це спричиняє й інший підхід до подання переліку дійових осіб. О. Гончаров і Б. Жолдак подають вказівку на соціальну роль, визначальні риси характеру героїв.

З-поміж авторських жанрових визначень п'єс домінують казка, музична комедія, чарівна-пригодницька п'єса, казка-шоу тощо.

П'єса-казка для театру ляльок. Б. Мельничука «Задерикуватий півень», яку ще називають «Півень-хвалько», вчить читачів/глядачів тому, що зайва хвальба не допомагає ні тварині, яка уподібнює людину, ні відносинам, у яких опиняються всі наші герої. Крім того, як вважає режисер Херсонського обласного академічного музично-драматичного театру ім. М. Куліша І. Корольова, де поставлена була ця п'єса, її можна вважати політичною сатирою, бо в ній звучить критика сучасних керівників та політичних діячів, які «б'ють себе у груди» і розповідають перед виборами, як вони будуть піклуватися про народ [27].

Як зауважує Т. Вірченко, у провокативних сюжетах, мандрівках між реальним та ірреальним світами дійові особи замислюються над тим, що цінності можуть бути як справжніми, так і фальшивими [13, с. 23]. Про це говорить один із персонажів: *«Тут красиво, але нудно. Тут нема чим зайнятися. Тут нічого нема — ні їжі, ні води, ні телевізора, ні великів, ні іграшок»* [24, с. 204]. Наймолодше покоління драматургів є поколінням індивідуалістів, які цінують незалежність і власний досвід, свободу вибору, надають перевагу почуттям, національній самоідентифікації на глибинному рівні.

Одним із найцікавіших сучасних молодих драматургів, за оцінкою І. Андрусяка, є Артем Вишневський, автор п'єси «Козак Мамай і ключі від раю», жанр якої визначається як лялькова містерія. Автор, розповідаючи про прибуття до Батурина війська гетьмана України Однокрила, міфічний час пов'язує з історичним. Жанр «лялькової містерії» зумовлює поділ персонажів, на тих, що належать до сакрального, суто містеріального пласту (Бог, апостол Петро, Смерть), та тих, що до земного (пан Купа, його донька Калина, коваль Іванко, Однокрил. У п'єсі є також колективні персонажі: окрім Хору, це Солдати Однокрила та Населення Батурина. До персоносфери поряд із людьми й надприродними силами належать фольклорні тварини – Кінь Грива й Песик Ложка, що мають здатність говорити. Сакральний і профанний світи поєднує козак Мамай, який кілька сотень років гуляв по Цьому

Світу. Деякі дійові особи мають дві сутності – людську та надприродну: сліпий кобзар виявляється також апостолом Петром, а шинкарка – Смертю. Драматург структурує сюжет п'єси згідно зі світобаченням людини доби бароко (рай-земля-пекло) [9, с. 40-41].

Автор комедії на одну дію «Не дуже солодка казка» О. Вітер сам оцінює свій твір так: «Це не просто казка, це така притча про королівство, де принципово всім забороняють їсти сливові варення. Це казка не для зовсім маленьких. Це казка і для дітей, і для дорослих. Є надія, що ця п'єса «підє» по театрах. Ми маємо контакти із зарубіжними театрами. Зараз у нас планується великий проект з турками з приводу української драматургії. Вони дуже зацікавлені українською драматургією для дітей» [37].

П'єса С. Лелюх «Коломбіна, П'єро, Арлекін» написана за мотивами популярної казки відомого французького казкаря М. Турьє «П'єро, або, що приховує в собі ніч». Казковий сюжет дуже простий, але він примушує замислитись над вічними цінностями, які дійсно є найважливішими і серед яких чи не головне місце посідає кохання.

П'єса-казка на дві дії Н. Симчич «Марко з Котигорошівки» є продовженням історії родів знаменитих казкових персонажів Котигорошка, Вернидуба, Вернигори, Крутивуса та ін. Глибоко українська за своєю суттю та сьогоденна за своєю проблематикою, вона сповнена українського гумору, гострої самоіронії, глибокої символіки та життєвої мудрості. Яскраві персонажі творять динамічне ярмаркове дійство, яке закручує у своєму вирі й дорослих, і дітей.

«Більшість моїх п'єс – п'єси-казки. І тому їх легко можна поставити в школі. Участь у такій виставі неоціненна для кожної дитини – не буду перераховувати, чому... Для мене діти – ті ж дорослі, що мають, щоправда, трохи менше життєвого досвіду і більше надається до виховання. А ще – вірять у казку і диво, а, отже, ближчі до реальності, яка і є дивом...» [58].

Короткий аналіз найпопулярніших на сьогодні п'єс, уміщених в антології «Драмовичок», дає уяву про тенденції, які відрізняють сьогodнішню дитячу драматургію в Україні. Варто зауважити, що в Україні вперше створена лабораторія «Драмовичок» – комплексний проект, присвячений сучасній драматургії для дітей.

Також у контексті підліткової драми, цікавим є драматичний етюд з фантазіями С. Новицької «Крейзі». У п'єсі розглядається конфлікт інтересів батьків та дітей, учнів та вчителів, порушується проблема дитячого самогубства. Таня – протагоніст, п'ятнадцятирічна ліцеїстка, талановита особистість з власними принципами, гордістю, самоповагою – опиняється віч-на-віч із юною, але жорстокою, розбещеною зграєю суспільства. Традиційно християнське сприйняття дітей як чистоти та праведності ставиться під сумнів. Це сплав фантазій, гумору та драматизму, дискусія на тему стосунків між підлітками, картина внутрішнього світу сучасного підлітка. [56, с. 43]. С. Новицька, окрім того, що пише п'єси для дітей і про дітей, також у 2006 р. створила власну АРТ-групу, до складу якої увійшли професійні драматичні актори, основу репертуару якої складають дитячі вистави за казками драматургів-сучасників.

Цікавою для юного читача буде і антологія від Центру Курбаса «Дош в акваріумах площ», упорядкована Надією Мірошниченко та видана 2021 року. Прикметним це видання тим, що з-поміж його авторів немає новачків на театральній ниві. Усі автори запропонованих п'єс – це відомі та «репертуарні» сучасні українські драматурги: Анна Багряна, Олександр Вітер, Олег Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Надія Симчич. Відповідно, у творах чимало яскраво драматичних ситуацій і перевтілень, вони написані добірною українською мовою, в них наявна сучасна лексика, у тому числі підліткова [6, с. 6].

Центральною темою п'єс є питання страху. Сучасні драматурги ведуть зі своїми потенційними юними реципієнтами принципову і чесну розмову про те, що боятися треба не страшних ситуацій, а неможливості гідно їх подолати. Кожній із

включених до збірки п'єс упорядниці приписує окремий різновид страху – і підказує, як саме автори його долають: у п'єсі «Читотінь» герої Анни Багряної здолали страх п'їтьми силою казкової фантазії, з якою діти можуть вважати себе справжніми чарівниками; співпереживаючи героїні твору Надії Симчич «Казка тропічного лісу, або Мальва», читачі/глядачі перестануть боятися чужого та незвіданого, оскільки навчатися за будь-яких обставин лишатися собою, зберігати природну мудрість та життєвий оптимізм [6, с. 6]. Автори по-дорослому спілкуються із підлітками про проблеми, які треба пережити та пройти.

Отже, ми пересвідчилися, що українська дитяча драматургія розвивається. Але як щодо показів цих вистав? Який репертуар для дітей зараз переважає у сучасних театрах? Ми провели невелике дослідження та отримали цікаві результати.

Для початку ми переглянули афіші театрів України та приємно здивувалися, що половина репертуару – це п'єси для дітей різної вікової категорії. Якщо виділяти їх за жанровою характеристикою, то найбільше вистав казково-фантастичної тематики.

Казки доступно порушують важливі питання і є цікавими для дітей, тому ніколи не втратять своєї актуальності. Можливість побачити на сцені свого улюбленого героя із книгу чи мультфільму дитина не втратить, тому такі вистави завжди будуть популярними. Цікавим фактом є те, що найчастіше такі казки – це інтерпретовані у драму прозові тексти, які займають перше місце у репертуарах театрів. Вистави казково-фантастичної тематики: «Людвіг XIV», «Місце для дракона», «Де знайти ялинку», «Карлсон шукає друзів», «Канікули у великому місті», «Ти, я та лялькар», «Мій домашній дикий лис», «Попелюшка», «Мауглі», «Коза-дереза», «Коли я була лисицею», «Фізкультура для Баби-Яги» (п'єса-казка молодій драматургині Наталії Уварової), «Рапунцель», «Рукавичка», «Троє поросят», «Аладдін і чарівна лампа», «Золотий ключик або пригоди Буратіно»,

«Русалонька», «Аліса в країні чудес», «Кошеня на ім'я Гав», «Король Дроздобород», «Білосніжка та семеро гномів», «Тисяча та одна ніч», «Пан Коцький», «Красуня та Чудовисько», «Пітер Пен», «Спляча красуня», «Котик і півник», Івасик-Телесик», «Котигорошко», «Снігова королева».

Перелічені п'єси будуть цікаві для перегляду дітям дошкільного та шкільного віку. Але для дітей саме середнього шкільного віку та юнацтва у репертуарі театрів є реалістичні та психологічні п'єси «Загадкове нічне вбивство собаки» (за мотивами однойменної книги Марка Геддона), «Вождь червоношкірих» (за мотивами однойменної новели О.Генрі), «Шинель» (за мотивами однойменної повісті О. Генрі), «Дівчина з ведмедиком» (за мотивами однойменного роману В. Домонтовича), «Цілую, Оскар!» (за мотивами твору Еріка-Емануеля Шмітта «Оскар і рожева пані»), «Фантастична Мері» (за мотивами повісті Памели Треворс «Мері Поппінс»), «Аліса в країні чудес» (за мотивами однойменної книги Льюїса Керрола, «Пригоди в країні Оз» або «Чарівник смарагдового міста» (за мотивами повісті Лаймена Френка Бау), «Маленький принц» (за мотивами книги Антуана де Сент-Екзюпері), «Поліанна» (за мотивами однойменного роману Елеонор Портер), «Пітер Пен» (за мотивами пості Джеймса Баррі). За основу усіх вистав взяті популярні книги, які цікаві цій аудиторії.

Цікаво, що часто у анонсах зустрічаються вистави за творами шкільної програми, і їх найчастіше переглядають саме школярі, щоб краще ознайомитися із матеріалом. Вистави: «Тіні забутих предків», «Дівчина з ведмедиком», «Маруся Чурай», Кайдашева сім'я», «Лісова пісня», «Гамлет», «Ромео та Джульєтта», «Одержима», «Мартин Боруля», «Тіні забутих предків», «Сватання на Гончарівці», «Земля», «Наталка-Полтавка», «Хазяїн».

Говорячи про українські театри та їхній репертуар, варто сказати і про популяризацію українських вистав за кордоном. Популяризація п'єс відбувається по-різному: через публікації, читання, постановки, участь у міжнародних

фестивалях, форумах, мережах, конкурсах у 25 країнах світу. Сценічні читання і перформативні вистави відбувалися в рамках фестивалів «Ніч культури» у Любліні та «Демолюди. Нова Європа» в Ольштині. Українська драма втілювалася на сценах у Варшаві, Познані, Білостоку, Кракові, Лодзі, Гнезно та інших польських містах. Антологія «Сучасна українська драма» п'яти авторів виходила друком у Македонії, дві п'єси поставлені у Штіпі. У Сербії у співпраці з університетом у Белграді вийшла антологія з подібною назвою, до якої увійшли вже дванадцять п'єс двома мовами. За кількома з них були сценічні читання і одна радіопостановка. У перекладі сербською вийшла і авторська збірка п'єс Анни Багряної [42].

П'єса-казка О. Гончарова «Пригоди лівого черевичка» була успішно поставлена дитячим театром у Калгарі (Канада). У Варшаві відбулася вистава за «Казкою про щастя» І. Дегорської. Унікальною подією можна назвати видання та сценічні версії українських п'єс у Франції, адже для французьких видавців і театрів це сталося вперше в історії. Окрім антологій, українські п'єси виходили окремими книгами в Італії і Туреччині, деякі з них були поставлені у Стамбулі і Бурсі. Завдяки співпраці з Центром, п'єси публікувалися в міжнародних антологіях та альманахах у Вірменії («Реабілітація справжнього» та «Сучасна драматургія»), Грузії («Сучасна пострадянська драматургія»), Молдові («Молода драматургія країн СНД»). У США українські тексти були оприлюднені в часопису іноземної драми «Меркуріан», а постановки – у театрах «Гомін» (Чикаго) і Ля Мама (Нью-Йорк) театральною компанією Яра Мистецька група. Англійські переклади п'єс зацікавили і австралійські театри у Канберрі та Мельбурні [42].

Сценічні читання українських авторів відбувалися також у Німеччині – в рамках міжнародного фестивалю-бієнале – «Нові європейські п'єси» у Вісбадені та на фестивалі «Шилертаге» у Маннгеймі (Німеччина), у рамках міжнародної мережі «Фенс». Українську драму презентували і в міжнародних каталогах кращих п'єс, зокрема «Європейської театральної конвенції», на численних конференціях і

форумах у Єревані, Софії, Белграді, Парижі, Оксфорді, у театральних журналах Польщі і Німеччини.

Новинкою сучасного світу стало представлення п'єс у віртуальному просторі. У першу чергу – це сайти «UKRDRAMAHUB» та бібліотека п'єс НСТДУ, хоча вони далеко не перші. Напевно, перша Інтернет-бібліотека п'єс виникла на глобальному сайті українського театру «ВІРТЕП» (ВІРтуальний ТЕатральний Проект). Згодом з'явилась бібліотека п'єс і на сайті Центру Курбаса. Збірка анотацій «Авансцена» переросла у масштабний інформаційний збірник, а далі – у компакт-диск та Інтернет-проект. А це близько 50 авторів [42].

Важливим є також ознайомлення читачів і глядачів усіх вікових груп із зарубіжною драматургією. З цією метою Центр Курбаса започаткував серію іноземних п'єс, зокрема, серія «Новітня п'єса», в якій вийшли друком французькі і сербські твори. А ще з'явився розділ драми у періодичному альманасу «Курбасівські читання», де видані українські, французькі, австрійські, польські, турецькі, македонські та білоруські п'єси.

Отже, популяризація української драматургії для дітей та юнацтва за кордоном зростає. А певний інтерес представляють для дослідників основні тенденції розвитку драматургії для дітей у зарубіжних країнах.

Сучасна зарубіжна драматургія відчуває вплив кінематографу, що, зокрема, виявляється в жанрових новаціях. Л. Закалюжний зауважує, що інтермедіальні процеси призводять «...до цікавих експериментів на межі драми та телебачення, драми та живопису, драми та кіно, драми та цифрових медіа...» [26, с. 140]. Характерним для поетики творів сучасної західної драматургії є органічне поєднання реального та ірреального, їх взаємодія в рамках художнього простору драматургічного твору.

Наприклад, у Франції здійснюється значна робота щодо художньо-естетичного виховання дітей та юнацтва засобами театрального мистецтва. Театр

стає невід'ємною частиною шкільної програми, забезпечує емоційно-чуттєвий, творчий розвиток юного покоління. Поряд із шкільними методами виховання працює ряд національних та державних театрів для дітей та юнацтва, що здійснюють вистави для дітей різних вікових категорій.

Також діють репертуарні театри. Як традиційний репертуарний театр працює Ліонський національний драматичний центр. У його афіші 5 дитячих вистав: казка «Таємниця» Р. Демарсі, «Кукуріку» П.Маара, «Блакитні очі дракону» С.Акіри, детектив «Центральний парк» Е.Родеза, «Водяне курча» польського класика С. Віткевича.

Деякі французькі репертуарні театри спеціалізуються на конкретній тематиці. Так, наприклад, труппа «Пізнання класики» (Париж) пропонує афішу з 14 творів для дітей: «Байки Лафонтена», «Роман про Лисицю», «Фарс про метра Патлене», композиція «Гра слів» за творами Превера, Кено, Віана.

Це засвідчує існування у сучасній Франції системи естетичного виховання засобами театрального мистецтва, що є прикладом для наслідування та втілення подібного в Україні.

Своєрідним є розвиток дитячої драматургії у Туреччині, представленій такими іменами: як У. Кьоксал, Х. Еркек, У. Айваз та ін. Так, У. Кьоксал є авторкою таких відомих у країні п'єс, як «Планета миру», «Скляний палац», «Охоронці лісу», «Наша улюблена халабуда», «Наказ троянди», в яких порушуються «дорослі» проблеми: всевладдя людей, які перебувають на верхівці, боротьбу із їхніми несправедливими принципами. У п'єсі «Наша улюблена халабуда» вона вказує на помилки дорослих у вихованні їхніх дітей і наполягає на наданні дитині свободи, а також певної відповідальності, які допоможуть їй розвинутися набагато краще, ніж докори й примуси [46].

Х. Еркек є автором 16 радіоп'єс, п'яти сценічних п'єс, а також є володарем 13 престижних нагород у галузі культури й літератури. Найбільш відомими стали його

п'єси «Хай буде мир» та «Обідок любові», які принесли йому численні нагороди й визнання не лише у Туреччині, а й за її межами. Ці п'єси було перекладено десятима європейськими мовами. Якщо у п'єсі «Хай буде мир» порушується болюча тема війна між країнами, то в «Обідку любові» сюжет розгортається навколо хвороби матері двох братів п'ятнадцяти і тринадцяти років, які завжди сваряться і ніяк не можуть порозумітися між собою. Вони вирушають у світ казок задля чарівних ліків для своєї матусі. Боротьба з перешкодами й не гараздами об'єднує братів, допомагає їм полюбити один одного, навчитися жити разом [46].

Твори У. Айваза, присвячені актуальним темам, викликають відповідне сприйняття багатомільйонною аудиторією завдяки цікавій сюжетній лінії, реальному зображенню людських відносин. Драматург майстерно використовує свій таланти художнього впливу на маси, широко використовуючи фольклорні мотиви, які допомагають втілити авторські ідеї та образи у відповідних народних формах [46].

Сучасна турецька дитяча драма розрахована насамперед на дітей молодшого й середнього шкільного віку. Їй притаманні динамічні, насичені подіями сюжети, засобом характеристики героїв є не опис, а діалог, вчинки. У драмах, адресованих дітям старшого шкільного віку, порушується низка глобальних питань, як-от: природа людини та сенсу життя, поглиблюються психологічні характеристики героїв. Дидактизм турецької дитячої драми покликаний формувати духовність молодого покоління, його мораль та естетичні смаки. [47, с.183].

Специфікою драматургічного мистецтва у Польщі є велика кількість лялькових театрів. Вистави в них призначені для глядачів усіх вікових груп. Дедалі більшою популярністю користуються спектаклі для наймолодших (від 0,5 до 3 років). Найбільше вистав створюється для дітей дошкільного та шкільного віку (3-12 років). Традиційно саме ця вікова група становить ліву частку глядачів

лялькових театрів. Існує також пропозиція для молоді (13-19 років), хоч і значно менша.

З-поміж дитячих п'єс надалі важливу частину репертуару становлять класичні казки братів Грімм чи Ганса Крістіана Андерсена, меншою мірою народні чи етнічні казки, пов'язані з місцевими спільнотами. Однак останнім часом значно зросла популярність польської й іноземної драматургії. До найпопулярніших польських авторів належать: М. Гусньовська, М. Пшеслюга, М. Войтишко, Р. Ярош. Репертуар цих театрів поповнюється з часопису Центру дитячого мистецтва «Нові п'єси для дітей і молоді», де публікуються польські п'єси та переклади іноземних.

Як вважає польська дослідниця Х. Вашкель, нова драматургія, особливо адресована старшим дітям і молоді, зачіпає вельми складні теми, а саме: смерть («Прутик» М. Пшеслюги, «Під-Грибок» М. Гусньовської), каліцтво («Стоп-кадр» М. Пшеслюги), сирітство («Они» М. Гусньовської), сімейні конфлікти («Пастка» Р. Яроша). Водночас широко використовуються казкові образи з метою залучення молодих глядачів до роздумів над сучасним світом через літературні й театральні метафори («Зелений мандрівник» Л. Бардієвської, «Казка про щастя» І. Дегурської, «Білі кульки» М. Фертач, «Історія славетного Родріго» М. Мілевської, «Казка про лицаря без коня» М. Гусньовської, «Останній таточко» М. Вальчака і багато інших) [11].

У США література для дітей, підлітків та молоді переживає справжній розквіт: щорічно в країні друкується близько 2000 нових творів для юних читачів. Вони відрізняються розмаїттям жанрів, форм оповіді, ідейно-тематичного змісту, расово-етнічною різноманітністю літературних персонажів, новаторським оформленням книг, а також представленістю дитячої літератури інших країн. Інтернаціональний характер творчості для дітей активно пропагує «Журнал перших книжок», який виходить у США вже понад 100 років. Журнал посідає чітку позицію стосовно того, що дитяча література не повинна обмежуватися американськими

авторами, тому він активно просуває австралійських, британських, канадських, європейських та інших талановитих драматургів, що пишуть для дітей та юнацтва, твори яких згодом друкуються в США та формують коло читачів молодого покоління країни [12].

Отже, ми коротко окреслили загальні ознаки драматургії епосу та основні тенденції української дитячої драми. Виокремили сучасний репертуар театрів для дітей та порівняли світові й українські тенденції розвитку дитячої драматургії, які багато в чому співпадають, хоча, безумовно, кожна національна драматургія відзначається певними особливостями. Звернули увагу на дитячі антології, зокрема на збірник «Драмовичок» та «Дош в акваріумах площ». У контексті антологій для дітей, не можна не звернути увагу на збірник п'єс «Книжка на сцені», від Видавництва Старого Лева, якій присвячена ця наукова робота. Особливістю цього видання є те, що ніхто з-поміж його авторок не є професійним драматургом, що, позначається і на рівні п'єс, написаних не як драматургічні твори, а як інсценізація прози, причому одні авторки (Світлана Лінинська, Наталка Малетич, Марина Рибалко) інсценізують власні твори, а Тетяна Янко, Софія Юрченко та Ірина Шамахіна (Коник) – твори інших авторок Видавництва Старого Лева.

РОЗДІЛ II.

ШЛЯХИ ТРАНСФОРМАЦІЇ ПРОЗОВИХ ТЕКСТІВ У ДРАМАТИЧНІ П'ЄСИ ДЛЯ ДІТЕЙ ТА ПІДЛІТКІВ.

2.1. Тематико-стилістичні виміри антології «Книжка на сцені».

Важливим напрямом роботи драматургів нашого часу є твори зорієнтовані на дитячу та підліткову аудиторію. Варто відзначити, що на фоні активного поступу дитячого сегменту на українському вітчизняному ринку, драматичні твори для цієї категорії довгий час були радше виключенням. Закономірно, що й літературознавче дослідження згаданого жанру було доволі спорадичним і не системним. Можемо констатувати, на початку XXI століття назріла нагальна потреба в дитячих п'єсах, адже через відсутність вистав для дошкільної та шкільної аудиторії, діти змушені переглядати п'єси для дорослих, де порушують питання, неактуальні та не завжди зрозумілі для цієї вікової категорії. Тому актуальною та потрібною сприймається необхідність детального розгляду дитячої та підліткової драматургії, а саме п'єс антології «Книжка на сцені».

Збірка є результатом проведення I Конкурсу україномовних п'єс для дітей та підлітків, реалізований «Видавництвом Старого Лева», разом з Офісом «Львів – місто літератури» та за підтримки Управління культури Департаменту розвитку Львівської міської ради. Головною метою заходу стало наповнення репертуарів театрів актуальними п'єсами для юної аудиторії, для досягнення якої організатори обрали оригінальну стратегію: «сценічну адаптацію виданих в Україні дитячих книжок українських авторів, створивши своєрідний “момент підсилення”: книжка приводить до театру, театр відкриває книжку» [53].

Заявлений мультигалузевий склад журі об'єднав фахівців як театрального так і літературного мистецтва. Серед них директор і художній керівник Львівського театру естрадних мініатюр «І люди, і ляльки» Олексій Кравчук, директорка-

художня керівниця Львівського академічного обласного театру ляльок Уляна Мороз, керівниця літературно-драматичної частини Львівського академічного драматичного театру ім. Лесі Українки Оксана Данчук, директор-художній керівник Першого академічного українського театру для дітей та юнацтва Юрій Мисак, головна редакторка «Видавництва Старого Лева» Мар'яна Савка.

Художнім матеріалом для адаптації мали стати тексти, які свого часу вийшли у «Видавництві Старого Лева». Зокрема, у запропонованому переліку були книги таких авторів: Вікторії Амеліної, Оксани Луцєвської, Надійки Гербіш, Юлії Лящинської, Ольги Русіної, Олексія Надемлінського, Марини Макущенко, Аліни Штефан, Сергія Гридїна, Володимира Рутківського, Світлани Лїнинської, Ірини Савки. Конкурс передбачав три номінації: п'єса для дітей віком від 3 до 6 років; віком 7 – 12 років та віком 13-17 років.

Важливо, що в умовах конкурсу було ретельно прописано рекомендації щодо жанрової трансформації прозових текстів. Так, для п'єс, орієнтованих на дітей віком 3-6 років, рекомендовано використовувати багаторівневість: «п'єса повинна містити кілька рівнів сприйняття. Потенційно вона повинна бути цікава і для дитини, і для дорослого чи для їхнього спільного обговорення» [53]. Для текстів зорієнтованих на ляльковий театр автори концепції конкурсу радять використовувати такі прийоми й образи: трансформації; міфічні істоти, вікові зміни героїв, будь-який спосіб пересування персонажів у просторі, зміни масштабу (велетні, мікросвіт). Діалоги повинні бути короткими та дієвими, авторам варто уникати розлогих роздумів, натомість зображувати суперечку, пропонувати пошук рішення, акцентувати уваги на фізичній дії. Подібні вимоги спрямовують потенційних авторів та активну драматизацію текстів, апелюючи до агоністичної та видовищної природи п'єс.

П'єси для дітей віком 7-12 років, на думку організаторів, можуть презентувати якнайширший жанровий та тематичний спектр: казка, комедія, фентезі, пригоди,

драма; «від вічно-зелених класичних (дружба, вірність, родина і т.д.) до межових, дражливих, провокативних (смерть, самотність, біль, ілюзія, гендер, емансипація і т.д.)» [53]. Утім є і певні обмеження: варто уникати безособових та узагальнених персонажів (Душа, Ангел, Тьма, Порожнеча, Поет тощо), штучно вишуканої мови та «не збиватися на віршики», не використовувати традиційну дитячу «пасторальність» у локаціях та персонажах (абстрактні «лісова галявина», «поле», «ліс», заселені «зайчиками», «грибочками», «ялиночками»); не вдаватись до прямої дидактичності.

Для п'єс зорієнтованих на підлітків віком 13-17 років запропоновано теми екосвідомості, інклюзії, рівності, сексуальної освіти, булінгу, фемінізму, прав людини. Відповідно до вимог організаторів варто уникати магічних перетворень, переміщень і подій, розміщувати дію в реальному просторі й часі не переносити казкових чи історичних персонажів в наш час. Окремі зауваги стосуються ремарок, що мають бути «підказками й окреслювати простір для дії, а не чіткими вказівками від автора щодо декорацій, костюмів, мізансцен» [53]. Особливий акцент зроблено на сценічності, що полягає у динамічній дії, яка має зберегтись в діалогах персонажів, а не в лише в ремарках.

Урочисте оголошення результатів Конкурсу відбулось у вересні 2019 року під час проведення Book Forum у Львові. І у 2021 році була опублікована антологія «Книжка на сцені» (2021), назва якої цілком відповідає проголошеній концепції «моменту підсилення». За словами ініціаторки проєкту Ірини Магдиш, «завдання цієї книги – запропонувати дитячому театру п'єси, які вивели б на сцену улюблених героїв з улюблених книжок» [1].

До збірника увійшли такі п'єси: «Пан Сирник і різдвяний пампушок» Світлани Лінинської; «Дохгантер» та «Пошта святого Миколая» Наталки Малетич; «Марічка і Червоний Король» Марини Рибалко; «34 сонячні дні і один похмурий» Ірини Шамахіної (Коник); «Мамо, ми ставимо виставу» Софії Юрченко; «Хтось, або

Водяне серце» Тетяни Янко. Кожна п'єса відповідає певній віковій категорії: дошкільнята та діти молодшого віку, діти середнього шкільного віку, підлітки.

Кожна п'єса має основну тему, яка не залишить дітей байдужими та порушує проблеми, актуальні і близькі юним глядачам: питання дружби, підтримки, пошуку себе та свого Я («Хтось або Водяне Серце»); тема чудес, відповідальності за свої рішення розкривається у п'єсі «Пан Сирник та різдвяний пампушок»; питання брехні, що змінює життя інших навколо та віри («Пошта Святого Миколая»); втрата друзів, важливість дружби та підтримки, самопожертва («34 сонячні дні і один похмурий»); проблема вбивства тварин та жорстокості дітей («Догхантер»); міцна дружба, яка пройде всі випробування («Марічка та Червоний Король»); проблема неприйняття дитини суспільством, булінг («Мамо, ми ставимо виставу»).

2.2. Жанрова парадигма п'єс збірника «Книжка на сцені».

За жанровою характеристикою твори можна поділити на фантастичні п'єси-казки, адресовані дітям дошкільного та молодшого шкільного віку та п'єси для дітей середньої школи та підлітків, матеріалом для створення яких стали прозові тексти реалістичного та психологічного характеру.

До п'єс-казок віднесемо твори: «Хтось, або Водяне серце» Тетяни Янко, «Пан Сирник і різдвяний пампушок» Світлани Лінинської, «Пошта святого Миколая» Наталки Малетич та «Марічка і Червоний Король» Марини Рибалко. Названі драми містять ознаки фантастичного жанру: вигадані персонажі, персоніфіковані тварини; використання чарівних предметів; наявність обставин, що суперечать реальним законам світу; поєднання справжніх та вигаданих елементів. Усі вище наведені властивості зацікавлюють дітей, а п'єси показують ситуації та порушують проблеми, близькі їхнім інтересам.

Інші п'єси збірника належать до категорії реалістичних та психологічних, їхня проблематика – є глибшою й, вочевидь, зорієнтована на дітей підліткового

віку: «Догхантер» Наталки Малетич; «34 сонячні дні і один похмурий» Ірини Шамахіної (Коник); «Мамо, ми ставимо виставу» Софії Юрченко.

Розглянемо детальніше вказані п'єси, зосереджуючи увагу саме на особливості трансформації прозових текстів у драматичні.

2.2.1. Інценізація фантастичного: п'єси-казки у збірнику.

«Хтось, або Водяне Серце» – книга Вікторії Амеліної, інтерпретована у драму Тетяною Янко – чернігівською режисеркою та художньою керівницею аматорського театру «23». Твір розповідає про Черепаху та Рибок, що живуть в акваріумі своїм звичайним життям і їхнього господаря – Сумного Двоногого. Одного дня у морських мешканців з'являється новий друг, який не знає, хто він такий і намагається розгадати цю таємницю. Тому Черепаха навчає Хтосю та Рибок читати та писати, і досліджуючи велику енциклопедію вони дізнаються, що він – це Водяне Серце(медуза). Від радості, Хтось пропонує розвеселити їхнього господаря. Вони пишуть свої імена, знайомляться і Людина, зацікавлено спостерігаючи за ними, *«розгортає книжку й читає вперше в житті вголос – для мешканців акваріума»* [30, с.20].

Морські мешканці у книзі оживають і стають друзями маленьким читачам та глядачам, адже вони ненав'язливо навчають їх мріяти й не здаватися (*«А коли ти мрієш й багато працюєш – мрія обов'язково здійсниться»* [30, с. 11]); знаходити друзів, які допоможуть у біді; навчатися (*«Бо якщо вмієш читати - можеш знайти у книжках відповіді на всі-всі запитання»* [30, с. 12]) і навіть займатися спортом (*«Я щодня роблю зарядку, тому маю міцні лапки й можу виповзти з акваріума»* [30, с. 16]).

Книга, яку було вибрано для адаптації, легка для сприйняття, а ілюстрації до видання прозового варіанта допомагають краще уявити описану ситуацію, що,

вочевидь, вплинуло на драматизовану версію. Остання містить чимало фрагментів оригінального тексту, що доповнений низкою сюжетних елементів, які, втім, не змінюють історії.

Особливу увагу Тетяна Янко приділила характеристиці персонажів, окресливши їх особливі риси у переліку дійових осіб: *«Рибка смугаста – найспритніша й найвеселіша»* [30, с. 3], *«Черпаха – дуже стара і мудра»* [30, с. 3]. Причому йдеться навіть про тих персонажів, які згодом у п'єсі будуть згадані лише у ремарках. Таким чином авторка п'єси досягає розгорнутої деталізації художнього світу.

Ремарки у п'єсі відіграють важливу роль, адже тут вони замінують описи, які є у прозі. Інколи авторські коментарі беруть на себе функції діалогу і мають значно більший ступінь драматургійності. Завдяки їм ми дізнаємося, де відбуваються події, як живуть Рибки та Черпаха, чим займається Людина, які емоції наповнюють героїв, зокрема Хтосю, і як він здійснює свою мрію. Ремарки створюють повну картину, дозволяють краще прожити прочитане та зрозуміти репліки персонажів, впливають на перебіг подій: *«Але щойно він підходить до акваріума, усі його мешканці раптом шикуються, утворюючи велике серце. Чоловік здивовано дивиться. А потім всміхається»* [30, с. 19].

Діалоги у творі короткі і направлені на дії, пошук рішення. Найчастіше відбувається розмова Черпахи із Хтосем, пізніше додаються репліки Людини на ім'я Іван. П'єса є надзвичайно доброю та легкою, вона є цікавою не лише для дитини, а й для дорослого. Авторка створила фантастичну казку-п'єсу із улюбленими морськими мешканцями діток, які оживають та дають непрямі, ненав'язливі поради діткам, стають для глядачів прикладом здійснення мрії!

Окремої уваги заслуговують металітературні елементи твору: герої п'єси вчать алфавіт та читають книги. Подібні прийоми сприяють творчому

урізноманітненню структури, а також є засобом популяризації читання серед юнацької аудиторії.

«Пан Сирник і різдвяний пампушок – п'єса письменниці Світлани Лінинської, адаптована у драму самою авторкою. Історія про пана Сирника викликала ажіотаж та захоплення серед дитячої аудиторії, і до сьогодні ця популярність не зникає. Події історії відбуваються у казковому місті Ясне, жителі якого названі, залежно від їхньої професії та захоплення. Глядачі знайомляться із пекарем паном Сирником, що готує найсмачніші у світі пампухи. із лікарем Апчихом, із кравчиною пані Столаткою. Напередодні Різдва до пекаря завітала дівчинка, щоб придбати смаколик, але пан Сирник залишив для себе останню пампушку і не поділився із дівчинкою. Після цього вчинку, він втратив почуття смаку. *«Вона гірка! І пампухи гіркі! І варення гірке! І цукор гіркий! Я втратив смак. Я захворів. Як я тепер куштуватиму те, що печу?!»* [30, с. 31]. Жителі міста почали розшукувати незнайомку, щоб допомогти пекарю. Та дівчинка повернулася сама, принісши пану Сирнику пампушки, які спекла її бабуся. Таких смачних пампухів пекар ще не пробував, адже зрозумів – *«Краще гірка правда, ніж солодка брехня. Обіцяю, що ніколи не шкодуватиму випічки! Все ж таки Різдво – час чудес!»* [30, с. 39].

П'єса отримала кілька композиційних елементів, що додають текстові видовищності. Зокрема, твір відкриває пісня Пана Сирника, що окрім інтермедальної функції, репрезентує головного персонажа:

*«Сонце зранку обганяю,
До пекарні поспішаю.
Пекар же бо я (двічі)
Трішки часу лиш минає,
Буханці я випікаю»* [30, с. 22].

Заклик до глядачів співати разом, закладає інтерактивний компонент у твір. Загалом п'єса насичена прямими звертаннями до глядачів, що має метадраматичне

начало. Пекар ділиться з дітьми рецептом найпрудкішого тіста у світі: *«Ой, і пильнувати його треба, щоб не втекло! Беру для нього з комори найкраще борошно й найсвіжіше молоко»* [30, с. 27]. А також запрошує глядача допомогти йому просіяти пудру через сито. Завдяки цим елементам, глядач відчуває себе частиною п'єси, коли ж у прозі, такий контакт відсутній. У виставі, завдяки коротким діалогам детально описано дії, які відбуваються, глядачі є свідками цих ситуацій і проживають їх з персонажами. Роздуми пана Сирника допомагають без прямого повчання навчати дітей намагатися розібратися у своїх вчинках та працювати із наслідками: *«Краще б я поділився пампушком. Визнаю, що вчинив не дуже гарно»* [30, с. 35]. Авторські вставки є не дуже важливими для перебігу цієї п'єси, адже більше зосереджують увагу на внутрішньому стані героїв: *«Пан Сирник плаче, ховаючи обличчя у фартух»* [30, с. 31]. На нашу думку, п'єса дуже зацікавила б маленьких глядачів та стала улюбленою їхньою виставою завдяки вигаданим героям та ситуаціям, які сприймаються як реальні.

«Пошта святого Миколая» – п'єса Наталки Малетич, дитячої письменниці, редакторки відділу дитячої літератури у «Видавництві Старого Лева». Авторка вела блог «Читландія» для сайту «МAM.UA», де розповідала про спільне читання мам і дітей, писала огляди дитячих книжок для «Літакценту», «Барабуки», сайту «Видавництва Старого Лева». Наталка Малетич неодноразово наголошувала на важливості регулярного та розмаїтого читання у юному віці [39], а відтак її творчість є промовистим внеском у розвиток дитячої лектури. У доробку авторки книги «Про Зайчика-Забудька та інші історії», «Щоденник Ельфа» та «Іль. Казка про народження», також вона є співавторкою книжок «Різдвяна чудасія», «Весняна книжка», «Дарунок святого Миколая», «На Великдень», «Медяник для Миколая», «Чат для дівчат». За словами Наталки Малетич, вона пише для дітей, бо це «гарний спосіб розмовляти про важливе через тексти. Письменниця наголошує що писання для неї «свого роду магія: от не було нічого, і раптом з'являються герої, які живуть

своїм життям, мають свій характер, інтереси, вподобання, переживання. Одне слово, писати – неабияке задоволення, воно захоплює і не відпускає, поки історія героя не закінчиться» [39]. Саме у книзі «Дарунок святого Миколая» вміщене оповідання, інсценізоване авторкою у драму. Варто зазначити, що цей прозовий твір є надзвичайно популярним серед дитячої аудиторії.

П'єса «Пошта святого Миколая» зорієнтована на дітей молодшого, і навіть середнього шкільного віку, адже героями вистави є п'ятикласники, а конфлікт п'єси завершується у школі. У творі поєднується реалістичний світ та вигаданий. Це історія про хлопчика Марка, який навчається у п'ятому класі і перед святом святого Миколая, написав Чудотворцеві лист: *«Святий Миколаю! Я знаю, що ти покровитель невинно засуджених. Ні-ні, я не сиджу у в'язниці, але вже майже місяць ніхто у класі зі мною не розмовляє, бо вважають злодієм. Хтось підкинув мені в рюкзак Дзвінчин телефон...Я знаю, що тільки ти можеш мені допомогти»* [30, с. 111]. Лист зацікавив Миколая, адже зазвичай подарунки дітей стосувалися нового телефона чи айпада – жодної фантазії. Хоча інколи прохання буде кумедними: одна дівчинка попросила поміняти маленького братика на сестру, але *«якщо ти ни можеш поміняти мені брата на сестру, то принеси, будь ласка, нову ляльку»* [30, с. 109].

Прочитавши лист Марка, Святий відправив на землю свого помічника – ангела Теофіла. Школярі були здивовані побачити Ангела, але саме його прихід змусив Олю, дівчинку, що підклала телефон Марку і дуже хвилювалася через це, у всьому зізнатися. Діти помирилися, були дуже вдячні за таке чудо і з нетерпінням продовжили чекати свята!

П'єса є невеликою за обсягом та складається з двох дій. Перша дія відбувається у казковому, вигаданому світі. Глядачі мовби переглядають фільм: спостерігають, як працює святий Миколай та його Ангел, підслуховують їхні розмови та читання листів. Друга ж у реальному просторі, у школі, серед школярів

у класі, куди відправляється Теофіл, якого діти сприйняли за актора театру: *«Театр? Але чому актор – один? Ну що ж, на фотку згодиться й він!»* [30, с. 117]. Згадка про театр у п'єсі підтверджує думку про вигаданий простір.

Ремарки авторка використовує для розуміння внутрішнього стану героїв, замість описів, які присутні у прозовому тексті, а короткі діалоги, якими наповнена п'єса – направлені на дії персонажів, з яких побудований сценарій.

Інтермедіальне та сценічне значення мають пісні у виставі, що є результатом жанрової трансформації прозового тексту. Зокрема, авторка прописує композиції гурту «Плач Єремії». Використання саме цієї пісні було не випадковим, адже п'ятикласник Тарас заспівав згадану пісню інтерпретуючи її, як слова про своє бажання мати гітару:

*«Мені принесе він нову гітару,
До вас прийде також незабаром
Святий Миколай,
Миколай бородатий»* [30, с. 120].

У фіналі передбачено сцени танцю, що також слугують елементом залучення глядачів до дій вистави.

Вставний характер мають і поетичні вставки. Так ангел Теофіл, спустившись на землю, починає говорити віршованою мовою: *«Нехай образа серця не займає, хто сам простить – прощення в Бога має»* [30, с. 116]. На нашу думку, використання римованих реплік увиразнює поділ героїв на два світи: казковий та реальний.

П'єса навчає юних глядачів вмити визнавати свої помилки, пробачати та просити вибачення, а також вірити в чудо. А за своїм жанром та сюжетом справді є казковою. Варто зазначити, що відсутність розгорнутих описів у п'єсах, допомагає структуровано та чітко представити ідею сценарію.

«Марічка і Червоний Король» Марини Рибалко – фантастична п'єса-казка за повістю «Марічка і Червоний король. Подорож туди, де сніг». Марина Рибалко — українська письменниця та художниця, членкиня Національної спілки письменників України. За повість «Подорож туди, де сніг» отримала диплом 1-ого Всеукраїнського конкурсу «Золотий лелека». Варто зазначити, що ця повість є трилогією, а у драму авторка інтерпретувала лише першу частину.

Це п'єса про дівчинку Марічку та її друзів Іринку, Дениса та Макса. Марічці через декілька годин виповнюється 11 років (у прозовому творі Марічці було 8, а Іринці – 10), але перед святом друзі сваряться: Іринка занадто високої про себе думки, Макс кидає сніжку в чорне кошеня, а Дениса ніхто не слухає. Коли настає день народження Марічки, вона бажає, щоб усе змінилося, бо дівчинка відчуває себе самотньою. У цей момент усі мрії здійснюються, а слова перетворюються у дії і дівчинка потрапляє через портал у казковий світ – до Червоного Короля. Час тут працює зовсім не так, як ми звикли, коли у Реальності проходить одна хвилина, тут – декілька років. Марічка швидко подорослішала і дуже хоче повернутися додому, але ні Вогонь, ні пізніше Мороз не відпускають її. Тому у казковий світ, за допомогою амулету – скіфського сонця, для порятунку подруги приходять найкращі друзі. Та з ними теж відбулися зміни: Макс перетворюється на чорного kota, якого ображав; усі слова Дениса стають дійсністю: *«Денисе! Ну навіщо ти сказав оце «доведеться стрибати»? Ти ж знаєш про свій «дар»* [30, с. 272]; Іринка не надає увагу своїй красі, стає простішою та добрішою. Тільки ці діти здатні допомогти дівчинці і їм не завадять розбійники, Чорна Королева чи сам Вогонь. Визволити Марічку вдається, а сама вона рятує і Червоного Короля.. За цей час, що вони перебували у казковому світі, усі значно подорослішали, але повернувшись додому знову стали дітьми, які згадуватимуть *«усе, що тут було, як прочитану книжку»* [30, с. 297].

Ця історія навчає глядачів, що друзі ніколи не покинуть у біді, а бажання мають здатність здійснюватися. П'єса на прикладі персонажів показує шлях, ініціацію, яку потрібно пройти, щоб стати дорослим. А також дотично порушує проблеми злочинства та розбійництва, адже один із героїв – Пашко, був викрадений та виріс у ватазі розбійників, і рабовласництва: *«Завтра будуть работоргівці, то уявляю, скільки за неї можна отримати!»* [30, с. 240]. Тому сюжет та проблематика твору зацікавлять і дітей, і юнацтво.

П'єса є найдовшою у збірнику, але не поділена на акти чи дії. Поділ світів на казковий та реальний відбувається ще у списку дійових осіб, де спершу вказані герої нашого світу (Марічка, Іринка, Денис, Макс), а потім – вигаданого (Пашко, Вогонь, Мороз, Сніг, Арсеніка та інші). Зміна декорацій та світів відбувається у ремарках, які уточнюють дії персонажів, вказані у діалогах: *«Вогонь зникає. Денис біжить, роззираючись. Зникає за лаштунками. Духи вогню приносять ширми, з яких формують лабіринт. Коли духи вогню відступають, лабіринтом іде Макс»* [30, с. 282].

У п'єсі авторка двічі згадує театр. Вперше, коли Макс перетворився на kota, адже у авторському коментарі вказано, що він у костюмі kota. На нашу думку, цей елемент можна вважати методом метадрами, адже хлопчик знає, що він став котом і грає цю роль, та дуже хоче перетворитися у людську подобу. А вдруге – Іринка співала у театрі, щоб заробити їм усім на життя.

У фантастичній казці наявний також інтертекст. Вогонь згадує твір Клайва Стейплза Льюїса «Хроніки Нарнії»: *«Думаєш, Льюїс усе сам навигадував? Він там був! Та й деякі інші ваші письменники, які про паралельні світи писали»*. [30, с. 223]. Вибір авторкою саме цього твору є не випадковим, адже історія чотирьох героїв (двох хлопчиків і двох дівчаток) є схожою: вони потрапляють у фантастичний світ, проходять багато пригод та труднощів, небезпечних для їхнього життя, долають зло та повертаються додому, де минає лише декілька хвилин.

Якщо порівнювати фантастичну п'єсу-казку та оповідання, то між ними є певні зміни у сюжеті. Ми вже згадували, що вік героїв прози та вистави відрізняються. У п'єсі дотично, у репліці Іринки, згадано бабусю Надію, бабцю Марічки, яка і відправила друзів у інший світ. У прозі ж їй присвяченій цілий розділ, адже без цього опису було б незрозуміло, що відбулося. На сцені усі ж описи та дії вказані в діалогах або репліках, тому деякі моменти оповідання є скороченими.

Ця п'єса є фантастичною, адже створена за структурою п'єси-казки В. Проппа, яку він описав у роботі «Морфологія казки»: має сім основних персонажів, які творять історію та наповнена основними функціями фантастичної казки.

Отже, ми проаналізували чотири п'єси-казки: «Хтось, або Водяне Серце» Тетяни Янко, «Пан Сирник та Різдвяний пампушок» Світлани Лінинської, «Пошта святого Миколая» Наталки Малетич та «Марічка і Червоний Король» Марини Рибалко. Усі вони є фантастичними: мають вигаданих персонажів та персоніфіковані сили природи (Вогонь, Мороз), описують фантастичні події, які сприймаються як реальні. Герої борються із злом, а добро перемагає. У п'єсі «Марічка та Червоний Король» відбувається ініціація молодих людей – перехід у доросле життя, де їм доводиться натрапляти на труднощі, пригодами та робити вибір, що теж є ознакою чарівної казки, а також там присутній перехід у інший світ та зміна часового поясу.

Авторки дотримались умов Конкурсу: діалоги п'єс є короткими, а дії, висвітлені у діалогах та ремарках, переважають над описом. Персонажі спілкуються звичайною, не штучно вишуканою і не книжковою мовою. Важливим є те, що локації фантастичної казки не є традиційними. Адже зазвичай дії фантастичних казок відбуваються у лісах, полях із відомими усім зайчиками та вовчиками. А у згаданих виставах події відбуваються: в акваріумі, у школі, на небесах, у містечку, у фантастичних королівствах. Використання лісу, у якому друзі Марічки шукали її, вмотивоване подіями п'єси. Усі історії мають мораль, порушують різні важливі

проблеми та навчають юних глядачів через приклади із життя їхніх улюблених героїв. Тому, зважаючи на популярність прозових творів цих п'єс, хочеться, щоб і у драматичному варіанті вони здобули визнання.

2.2.2. Засоби драматизації реалістичної та психологічної прози

До цієї категорії віднесемо п'єси для підлітків: «Догхантер» Наталки Малетич, «34 сонячні дні і один похмурий» Ірини Шамахіної (Коник) та «Мамо, ми ставимо виставу» Софії Юрченко.

Визначимо ознаки реалістичної, «нової драми»:

- У центрі уваги – душевні переживання людини, зображене реальне життя;
- Немає чіткого розподілу на головних та другорядних героїв, адже усі персонажі важливі та впливають на перебіг історії;
- Автори активно використовують натяки та підтекст у мові п'єси. Підсилюється роль ремарки та збільшується її обсяг, автор часто учасник дії;
- Глядач у персонажах впізнає себе, хвилюється разом із акторами;
- Фінал часто відкритий, спонукає до роздумів та особистого розуміння розв'язки.

«Догхантер» – оповідання Наталки Малетич, вміщене у збірці «Щоденник ельфа». Твори, що зібрані у книзі, знайомлять читачів із підлітковим світом. Вони знаходять у прозі теми першого кохання, підліткового бунту, проблеми з однолітками. Одні історії є менш травмуючими для персонажів, інші ж навпаки. Таким оповіданням є і твір «Догхантер», інтерпретований у п'єсу самою авторкою. Якщо порівнювати цю п'єсу Наталки Малетич із «Поштою святого Миколая», видно різницю у жанрі, віковій категорії та проблематиці. «Догхантер» немає казкових, вигаданих персонажів та світів, а авторка порушує проблему дитячої жорстокості, тому ця п'єса є актуальною і буде цікавою підліткам 13-17 років.

У центрі твору історія дівчинки Улі, яка любить песиків, а найбільше бездомного пса – Барса. Через алергію її мами на тварин, дівчинка змушена залишити улюбленця на вулиці, але старанно піклується про нього. Та одного разу Уля знаходить свого Барсика, і інших бездомних собак – мертвими, хтось їх усіх отруїв. Вона емоційно розбита і разом із другом Сашком намагається знайти догхантера (людину, що займається знищенням бездомних собак). Друзям вдається зупинити хлопця, який намагався зробити новий злочин. Саме тут з'являється новий герой з унікальною історією: молодий догхантер, нещасний юнак, який свого часу став жертвою бездомних собак, а в його сестри *«взагалі на пів обличчя тепер отаке. Знаєте, як їй із цим тепер добре жити!!! Як вона обоожнює песиків!!!»* [30, с. 209]. Через безпорадність та бажання помститися, герой робив таке зло.

Паралельно із проблемною підлітковою жорстокості та відсутності соціальної програми щодо бездомних тварин, авторка порушує питання стосунків батьків і дітей. Головна героїня не відчуває підтримки від мами, часто із нею свариться, а єдиний, хто її розумів, був собака: *«Не чіпай мене! Про що нам говорити?! Барс мертвий! Ми із Сашком закопали його в парку... Ось звідки все це болото, весь цей бруд... Але ж тобі важливий тільки порядок!»* [30, с. 194].

П'єса складається із п'яти сцен, і у кожній з'являються нові деталі, емоції та ситуації, що творять загальну історію: кімната Улі, фотографії Барса, розмова з татом, міський парк, де ловлять догхантера. Авторські ремарки, стають підказками дій персонажів та окреслюють простір: *«Уля сидить на піску на піску, дарма що він холодний і вологий, і тримає Барсову голову на колінах. Позаду неї видніються тіла ще двох собак»* [30, с. 189]. Також Наталка Малетич використовує інтертекстуальні та інтермедіальні елементи, адже додає у п'єсу поезію Богдани Матіяш, відеопоезію та музику Макса Ріхтера «On the Nature of Daylight».

Вірш Богдани Матіящ «Твої улюблені пси та інші звірі» у авторському виконанні, є монологом-болем господині чи господаря собаки, що втратили улюбленця:

*«серце псе мій найдорожчий покладу голову
на твоє тіло покладу лапи біля твоїх лап
заплющу очі тихо по тобі плакатиму»* [30, с. 190].

У п'єсі звучить і вірш Жака Превера «Тим гірше», одночасно зі змонтованими відео та фото, на яких зображена Уля із Барсом, під акомпанемент Макса Ріхтера. Поет просить впустити до хати брудного, прибудного, голодного, вкритого багнюкою собаку, бо:

*«Можна відмити собаку
Можна відмити грязюку
І воду також можна відмити
А от тих хто любить лише за умови що...
Таких не відмиє
Ніщо».* [30, с. 197].

Використання цього твору є не випадковим та влучним, адже порушує проблеми людяності, жорстокості, вигоди та навіть – любові. Завершується п'єса музикою Макса Ріхтера. Завдяки цим вставкам, п'єса стає цікавішою та більш видовищною.

Інтерпретувати у драму реалістичну прозу, на нашу думку, легше, ніж фантастичну. У таких п'єсах відсутні магичні перетворення, переміщення, які потрібно зобразити на сцені, мова персонажів є більш розмовною та «живою», проблеми більш нагальними та важливими, а події відбуваються тут і зараз, у реальному світі, в Україні.

«Догхантер» є п'єсою-роздумом, умовним психологічним сеансом. Глядач має самостійно зрозуміти та додумати, чи продовжуватиме догхантер кривдити

собак, чи налагодилося спілкування Улі з мамою, адже фінал Наталка Малетич залишає відкритим, натомість дає багато натяків. Переглядаючи виставу чи читаючи твір, підлітки будуть хвилюватися разом із героями та віднайдуть для себе багато життєвих порад.

«34 сонячні дні й один похмурий» – підліткова повість української письменниці Олі Русіної. Театральний сценарій за книгою, який інтерпретувала Ірина Шамахіна (Коник), зайняв I місце у номінації «П’єси для дітей 7-12 років» на Конкурсі україномовних п’єс для дітей та підлітків «Книжка на сцені».

У центрі п’єси дві історії, які поєднані між собою: Ані, Маріка (Маркіяна) та Нусі (Ганнусі); місцевого художника пана Чайки, режисера дядька Стефана та Анатолії.

Марік та Нуся — брат і сестра, що живуть у курортному містечку на березі моря. Авторка не вказала назву населеного пункту, але можна припустити за описом, що це — Маріуполь. Вони люблять пригоди та насолоджуються літніми канікулами. Одного дня бешкетники знайомляться із Анею, яка переїхала до міста із своїми батьками — архітекторкою та інженером, що будуватимуть нову набережну та реконструюватимуть маяк.

І одразу просвітили дівчинку історією про «вбивчий погляд» пана Чайки, місцевого художника: *«Він, розумієш, не любить витратити свою магію на абикого. А ти візьмеш і подивишся йому в очі»* [30, с. 58]. Саме з цього моменту і розпочинається детективне розслідування дітей, яке перетворилося у вирішення конфлікту десятирічної давності.

Виявляється, пан Чайка і дядько Стефан – давні друзі, які не спілкувалися уже 40 років. Адже колись Анатолія любила знаного нам художника, але обрала режисера, щоб не руйнувати творчих пошуків пана Чайки, а він віддав її найкращому другу. І всі троє зараз нещасні: *«Подивись на нас! На Стефана, який носить зі своїми фільмами про ваше вигадане щастя, на мене – міського блазня,*

яким лякають дітей, зрештою на себе – нікому не потрібну, всіма забуту пристосуванку!» [30, с. 79].

Зрештою, друзі помирилися та віднайшли спокій, не без допомоги юних спостерігачів: «*Стефан і Анатолія подорожуватимуть разом зі мною й моєю виставкою, бо хтось мусить зняти останню серію кіно про трьох невдах, яким нарешті усміхнулася доля*» [30, с. 103].

Цікаво спостерігати, як діти реагують на дорослі проблеми та ситуації, бо вони роблять це надзвичайно кумедно і так по-дитячому:

Нуся: *Хто така пристосуванка?*

Аня: *Напевно він хотів сказати «христосуванка» — та, хто вірить у Христа.*

Нуся: *А-а-а-а! Тоді це правда — вона часто хреститься, коли бачить, як ми з Маріком лазимо по яблуні»* [30, с. 79].

Авторка порушує проблеми дружби, любові та зради («*То ти поїхала зі своїм режисером до Києва, щоб не руйнувати моїх мрій? Не через те, що я був бідним невдахою?*» [30, с. 76]); пожертви собою заради інших («*Тільки я любила тебе, а ти - свій ідеальний світ, у якому гордість варта більшість, ніж кохана жінка*» [30, с. 81]); смерті («*Вогонь був так близько, що в мене зайнялася нічна сорочка. Я скочила на підвіконня, відчинила вікно й вистрибнула з другого поверху. Але не постраждала. Це тому, що не можу померти*» [30, с. 70]); творчих пошуків («*Всі кажуть, що гарно, а мені б хотілося почути думку справжнього художника*» [30, с. 96]); («*Мої роботи протягом двох років подорожуватимуть галереями по всьому світу*» [30, с. 102]), навчає пробачати та не тримати образи. І доводить – життя непередбачуване!

Театральний сценарій, який і насправду сприймається сценарієм захопливого фільму, який ти переглядаєш та проживаєш усі події самостійно, має 5 сцен. Кожна сцена є доповненням одна одній. Вони розкривають краще ситуацію, що склалася

та відбуваються у різних місцях та з іншим внутрішнім станом героїв. Ремарки у цій п'єсі є підказками, які допомагають читачеві та глядачеві зрозуміти простір, де відбуваються події: *«Площа у сквері, поруч із будинком Маріка і Нусі. На новому екрані щасливий Стефан показує глядачам кіно»* [30, с. 100]. Вони ведуть персонажів до динамічних дій, які авторка розкриває у діалогах. Сюжет історії у прозовому творі трішки відрізняється від драматичного: чимало деталей у п'єсі опущено і можливо навіть, не так глибоко зображений конфлікт героїв.

У п'єсі наявний символізм, адже 34 сонячні дні й один похмурий – це не лише проста назва твору. У творі тато Ані стверджує, що у цьому місці, біля моря, *«на 34 сонячні дні тільки один похмурий»* [30, с. 72]. Цей похмурий день і зображений у творі. Саме на дощову погоду припало вирішення конфлікту між дядьком Стефаном, Анатолією та паном Чайкою, бо тоді їхній емоційний та внутрішній стан був «похмурим», а будинок художника згорів. Та усі проблеми були вирішені і їх усіх знову чекають сонячні дні. Символічним є і фінал, коли чайки, які постраждали під час пожежі – одужали і діти відпустили їх на волю. Так само і герої п'єси відпустили усі сварки, образи, минуле та розпочали нове життя.

Героями вистави є художник, режисер та кіноактриса Анатолія, у минулому, тому у п'єсі наявні інтермедіальність та інтермедіальне обрамлення. На початку історії жителі містечка переглядають фільм, знятий дядьком Стефаном, як потім виявляється – кінострічка про нього, Анатолію, яка грає у ньому головну роль та пана Чайку:

Марік. Тепер ми знаємо середньому усіх його фільмів.

Аня. Який?

Марік. Ну, по-перше, ми знаємо, що головна героїня в них – Анатолія.

Аня. А по-друге?

Марік. А по-друге, всі вони про життя цих трьох нещасних людей» [30, с. 84].

Кінофільм обрамлює історію і є частиною минулого трьох друзів. Переглядають фільм і у фіналі історії, тільки тепер відрізняється сприйняття стрічки та емоції творця, актриси та глядачів. Інтермедіальність проявляється і у картинах пана Чайки, які батьки дітей рятують із пожежі. У цих полотнах художник зображав свої переживання та почуття: *«Мені одного погляду вистачило на ці картини, щоб зрозуміти, що їх треба рятувати передусім»* [30, с. 92]. Також, наявність актриси, режисера наводить нас на думку про метадраму, адже наявні елементи: п'єса в п'єсі (фільм) та роль в ролі (Анатолія, яка грає у стрічці), тому ця п'єса має й елементи метадраматичності.

Отже, «34 сонячні дні та один похмурий» – це реалістично-психологічна п'єса, яка зображує історію у реальному житті, душевні переживання людини. Авторка не просто порушує проблеми, а й пропонує їх рішення. Усі персонажі твору є важливими та впливають на перебіг загальної картини, навіть якщо головна тема торкається життя трьох літніх людей. Глядачі впізнають у юних героях себе, адже це їхні однолітки, які люблять встрявати у різні пригоди. А дорослих зацікавить лінія життя художника пана Чайки, режисера дядька Степана та кіноактриси Анатолії, і можливо, навіть допоможе щось змінити у житті. Фінал п'єси не потребує продовження, але змушує замислитися над своїм буттям. Цікаво, що це єдина п'єса збірника, заголовок якої не розкриває одразу сюжет твору та не дає здогадок про що буде історія.

«Догхантер» та «34 сонячні дні й один похмурий» є реалістично-психологічними п'єсами, що порушують важливі теми: питання дружби, зради, довіри, підтримки; жорстокості підлітків через історії таких же підлітків, якими є глядачі. Проблематика цих п'єс є глибшою, ніж у фантастичних п'єс-казок та психологічно важчою, адже усі ситуації діти сприймають не через призму казки та вигадки, тому їхня вікова категорія глядачів – це діти середнього віку та підлітки. Адаптовуючи книги, авторки звертаються до інтермедіальності та зображують її на

сцені: використовують відео-поезії, музику, транслюють фільм. Завдяки усім перерахованим елементам трансформації, сюжету, персоносфері та проблематиці, драматичний варіант популярних прозових текстів, точно заслуговує на визнання.

Отже, трансформація такого жанру прози вимагає більшої ретельності, адже вистава має бути максимальною реалістичною та тримати глядача у зацікавленні та напрузі до фінальної репліки, та навіть опісля. Адаптовуючи реалістичні твори у п'єси, драматургам потрібно ретельно дослідити особливості їхньої центральної аудиторії та обрати найкращі методи для їхнього зацікавлення.

До жанру реалістично-психологічної п'єси належить і п'єса антології – «Мамо, ми ставимо виставу» Софії Юрченко, яку розглянемо із метадраматичного боку.

2.2.3. Реалізація метадраматичного потенціалу повісті Оксани Луцевської у п'єсі «Мамо, ми ставимо виставу».

«Мамо, ми ставимо виставу» – п'єса Софії Юрченко, написана за повістю української дитячої письменниці, поетеси, літературознавиці Оксани Луцевської «Задзеркалля». Ця книга визнана найкращою українською книжкою року для дітей і підлітків у номінації «Книжки для старшого шкільного віку» за версією «Рейтинг критика–2016». Хоча, Оксана Луцевська зазначала в інтерв'ю: «Нелегко писати для всіх вікових категорій, тому я намагаюся давати тексти друзям, які мають дітей. Завдяки цьому й відбувається певне «тестування». Також я, мабуть, не могла би писати для читацької групи 14+. Нині мені важко зрозуміти особливості такого читача. Хоч і часто здається, що я добре пам'ятаю себе і власні проблеми в такому віці, але не певна, що спогади про себе можуть придатися» [38], її твір став надзвичайно популярним та актуальним серед юнацтва. П'єса за цією книгою – «Мамо, ми ставимо виставу» також здобула перемогу – I місце у Конкурсі україномовних п'єс для дітей та підлітків у категорії для дітей від 13 до 17 років.

Це підліткова п'єса, події якої відбуваються у школі, на сцені в актовому залі. Психологиня Анна Миколаївна збирає чотирьох проблемних десятикласників і дає їм завдання – поставити виставу за твором «Задзеркалля». Акторами стали: Міла – найпопулярніша дівчина у школі, якій батьки ні в чому ніколи не відмовляли, але яка позбавлена любові, турботи, теплоти та справжніх друзів; Назар – хлопець, який часто все вирішує кулаками, зв'язався з поганою компанією і ледве не попав за ґрати, його врятувала психологиня; Остап – хлопець, який грає роль блазня у реальному житті, щоб з нього не насміхалися: «Я ж селюк. «МакДональдс» уперше побачив у чотирнадцять, не знав ні як поводитися, ні який мати вигляд. Що не скажу – сміються, що не вдягну – знущаються. І я тоді збагнув, краще вже самому жартувати, все одно сміятимуться, а так за моїми правилами...» [30, с. 177]. та Женя (Риба) – дівчина, що відрізняється від інших, бо не може розмовляти і через це немає друзів.

Хоч ні в кого немає бажання брати участь у цій авантюри – вибору немає. Вони разом починають працювати та створювати виставу про своїх однолітків з Умані: Сашу, Діну, Ростика та хлопця на прізвище Тортик. Книга, обрана для п'єси, порушує проблеми дружби, самогубства, віри, прийняття своїх помилок, тому відгукнулася підліткам. Анна Миколаївна мала на меті подружити їх, показати дітям на прикладі цього твору цінності життя та підтримки. І коли здається, що їй все вдається, адже п'єса готова для постановки, актори грають гарно та по-справжньому (хоч Женя і не може говорити, у п'єсі її героїня розмовляє Мілиним голосом) і ніби товаришують між собою (Назару, наприклад, подобається Женя), тоді Міла усе псує через заздрість та гордість: *«Так от, я казала, що не люблю, коли мене змушують до чогось. А ще не люблю, коли я по-людськи, а зі мною так! Я тебе попереджала, Риба! А потрібно було лише не чіпати чужого. Не буде вистави»* [30, с. 174].

Хоч дівчинка зробила багато злого, вона вчасно зрозуміла свої помилки і побачила наслідки своїх дій: *«І мені стало соромно, Остане, уперше в житті. Я відчула, що я не сама. Що від моєї дурості страждає не одна людина, а багато-багато людей. Зокрема й ти»* [30, с. 181]. І вибачилася... Та без запису голосу вистава все одно не могла відбутися, але сталося диво – Женья почала говорити, адже знайшла справжніх друзів. Отак діти поставили виставу!

Вистава у збірнику складається з 5 дій. «Мамо, ми ставимо виставу» — це одна із двох п'єс збірника, події яких відбуваються у різні дні, адже репетиція триває три тижні, а ситуації, що розгортаються, як і в попередніх творах, впливають на майбутній перебіг подій.

Особливістю цієї п'єси є її яскрава метадраматичність. Метадрама – це театралізована вистава про життя, персонажі якої саморефлексують, автори створюють вставні сцени, які відділяють актора від глядачів. Цей вид драми досліджував Річард Хорнбі, автор книги «Драма, метадрама і сприйняття». Вчений визначає термін, як драму про драму, тобто основним зображенням є драматичне дійство [Цит. за: 14, с.40]. І він один із перших запропонував класифікацію метадрами, виокремивши п'ять її типів: п'єса в п'єсі, церемонія в п'єсі, роль всередині ролі, літературні покликання або покликання з реального життя, самопокликання.

П'єса в п'єсі є видом метадрами, що виражається двома формами: вставкою, коли внутрішня п'єса є другорядною, дія є незалежною від основної сцени та «рамочним» типом – коли зовнішня п'єса стає засобом обрамлення внутрішньої.

Метадрама найяскравіше виражається саме через образ персонажа. Якщо дія у п'єсі безпосередньо стосується театру, а перед нами актор, що грає того ж самого актора, режисера, драматурга, сценариста, гримера, або ж наратор чи блазень – це метадраматичний твір, що створює прийом «театр у театрі». Персонаж у таких драмах часто одягає певні ролі, вдає когось, створюючи багатолікий образ героя.

Такий прийом є незавуалізованим: герой прямо говорить, що він грає і все навколо вигадка. Персонажі-актори створюють додаткову атмосферу гри у п'єсі. Такий тип героя називають – метаперсонажем. Він наділений функціями самоусвідомлення власної гри та рефлексії акторства.

Варто згадати і про використання інтертексту, який позначає міжтекстові відношення і виражається у творі за допомогою різних способів. Важливим чинником метадрами є образ глядача. Персонаж у метадраматичному творі прямо звертається до аудиторії, грає з нею, запитує щось, реагує на їхні аплодисменти, емоції. Герої можуть використовувати зал, як сцену, а голос, який безпосередньо впливає на перебіг п'єси, може належати слухачам.

А Євгенія Політико виділяє ще прийом «подвоєння реальності», на який варто звернути увагу, куди відносить метадраматичні коментарі, авторські ремарки. Відомо, що ремарка уточнює або доповнює будь-які деталі у тексті. Анна Синицька розглядає ремарки як певний вид метадрами, у яких певна дія доноситься до глядача так, мовби це погляд режисера, що створює «рамку» сприйняття реальності [14, с.95]. Прийоми наведені вище є найпоширенішими у метадраматичних п'єсах, і зокрема деякі з них присутні у виставі «Мамо, ми ставимо виставу».

Насамперед твір є п'єсою у п'єсі завдяки обрамленню — десятикласники отримують завдання поставити виставу, готуються до цього, обговорюють, вирішують особисті питання. Усі ці події є умовною рамкою для внутрішньої вистави за книгою «Задзеркалля», яку школярі ставлять на сцені, коротко розказуючи глядачам сюжет та зацікавлюють прочитати її: *«Діна хотіла впізнати в їхніх обличчях казкового Капелюшника, Вовчика і Зайця. Але їхні обличчя радше нагадували розмиті повітряні бульбашки. “Невже це чаювання божевільних” – зойкнула про себе Діна»* [30, с. 162]. Софія Юрченко адаптує повість на сцені, обрамлюючи її особистою п'єсою. Прозовий твір містить алюзію на твір Льюїса

Керрола «Аліса в Задзеркаллі». Заголовок повісті, опис, згадка Капелюшника, і сама Діна у ролі Аліси, яка мусить вирватися із Задзеркалля – тому підтвердження.

Підлітки, що поставили виставу, разом із Анною Миколаївною стають акторами, режисерами, сценаристами: продумують декорації, Міла записує голос, яким говоритиме німа Женя. Діти рефлексують над вчинками героїв, яких грають та вдало у них перевтілюються. А Міла висловлює думку, що у книзі надзвичайно розгорнуто описано ситуації, коли в театрі все бігом-кругом. Це є вияв метадрами. Та якщо ставити все дослівно, сказала їй Анна Миколаївна, то це вже виходить серіал, а не вистава:

«Це театр, Міло. Він не відображає життя із стовідсотковою деталізацією, проте дозволяє подивитися на картинку іншого боку» [30, с. 197]. У словах психологині читачі, глядачі та навіть дослідники драми можуть знайти відповіді на запитання, чому п'єса є скороченою версією сюжету прозового твору. Та підлітки грають не лише на сцені. У реальному житті, Остап вдає роль блазня, розуміючи, що так люди будуть сміятися та жартувати за його правилами. Хлопець використовував сміх, як захист від інших, але *«потім до нас перейшла Міла... І я пошкодував про все. Про свій вигляд, про жарти, про те, що став за блазня в класі. Таким, як вона, подобаються герої, а не клоуни...»* [30, с. 177]. Міла теж грає роль популярної вередливої дівчинки, часто наслідуючи дії своєї мами, насправді не будучи такою: *«Вона така людина - все намагається контролювати. І біситься, якщо щось іде не так, як вона запланувала. Я її наслідую, навіть несвідомо...»* [30, с. 180]. Використання елементу роль в ролі показує індивідуальні проблеми та труднощі Остапа та Міли.

Сюжет п'єси базується на репетиції вистави, яку діти мають поставити у фіналі, тому безпосередньо із глядачами актори не мають контакту. А назва п'єси стосується не лише постановки вистави, а й реплік Міли та Жені. Адже авторка використала цікавий метод: на початку п'єси Міла телефонує своїй мамі, щоб

незадоволено повідомити, що вони ставитимуть виставу, а останньою реплікою у п'єсі є радісні слова Жені: *«Алло, ма-мо... ти в за-лі? Чуєш ме-не? Ми по-ста-ви-ли ви-ста-ву, мамо»* [30, с. 185]. Впродовж усієї історії глядачі спостерігатимуть зміну настроїв персонажів: із образливого, грубого, ненависного у першій дії, на щасливий, позитивний у фіналі. Можна вважати це змінами особисто кожного героя та їхній емоційний ріст.

Цікаво авторка використовує ремарки, які уточнюють та доповнюють деталі у тексті, зокрема дії героїв-акторів. За допомогою авторських коментарів, драматургиня доносить слова Жені, які вона надсилає повідомленнями: *«Звук повідомлення. Надпис: «Ти можеш читати своїм. Зі мною все гаразд»* [30, с. 158].

Підсумовуючи, зазначимо, що Софія Юрченко вдало інтерпретувала оригінальний текст у драматичний та перетворила виставу у метадраму, завдяки постановці п'єси (особливістю постановки є те, що основою є книга «Задзеркалля», за якою написана адаптована п'єса) та грі персонажів, що стають акторами. П'єса є реалістично-психологічною, зосереджена на емоціях та переживаннях героїв і глядачів. Порушує важливу проблему булінгу серед однолітків, яка виражається несприйняттям фізіологічних особливостей інших дітей та насмішками з їх фінансового становища. Показує, що кожна дія має наслідки. Глядач, переглядаючи виставу чи читаючи твір, хвилюється разом із персонажами та інколи навіть бачить себе на сцені. Упродовж твору зберігається динамічність дії у ремарках та репліках, а цікавість до п'єси збільшується з кожною дією. Актуальності твору надає проблематика та простір, де відбуваються події і який буде близький підліткам. Важливо, що у п'єсі авторка згадує і про важливість дитячої драматургії та театру та навіть говорить про різницю театралізованої вистави і прози.

Отже, ми охарактеризували 4 фантастичні п'єси-казки та 3 реалістично-психологічні п'єси, серед яких виявили метедраматичну виставу, визначили їхню

проблематику, цільову аудиторію та особливості жанрової трансформації прозових текстів у драматичні.

ВИСНОВКИ

У результаті проведено дослідження можна дійти таких висновків:

1. Аналіз репертуару театрів України дозволив зробити висновок, що матеріалом для постановок для дітей та підлітків нерідко стають прозові тексти, адаптовані для сцени. Зазвичай, це постановки відомих дитячих казок: «Попелюшка», «Спляча красуня», «Білосніжка та семеро гномів». Найпопулярнішими є покази творів за шкільною програмою на кшталт повістей «Кайдашева сім'я» Івана Нечуя-Левицького, «Тіні забутих предків» Михайла Коцюбинського. Також наявні п'єси за сучасними популярними дитячими книгами «Чарлі й шоколадна фабрика» Роальда Дала, «Оскар і рожева пані» Еріка-Емануеля Шмітта.

Очевидно, що жанр драматургії для дітей та підлітків перебуває на маргінесах сучасного театрального і літературного процесу, а відтак і літературознавчих студій. Однак, поодинокі спроби осмислити цей жанр світової та української літератури у наукових дослідженнях сучасної дитячої літератури, а також в драмознавстві таких вчених як О. Бондарева, Х. Вашкель, Н. Висоцька, Т. Вірченко, Т. Качак, Н. Мірошніченко, І. Прушковська підкреслюють актуальну потребу розвитку п'єс для означеної цільової аудиторії. За останні роки цей соціально-культурний запит частково задовольняють проєкти Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, що втілились у дві антології п'єс: «Драмовичок» (2017) та «Дощ в акваріумах площ» (2021). Серед авторів, чиї твори представлено у збірках, є як відомі, «репертуарні» сучасні українські драматурги: Анна Багряна, Олександр Вітер, Олег Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Надія Симчич, так і автори-початківці. Тексти зорієнтовані на різновікову аудиторію і мають широкий проблемно-тематичний спектр.

2. Помітним явищем на книжковому ринку стало видання збірника «Книжка на сцені», яка є результатом проведення I Конкурсу україномовних п'єс для дітей

та підлітків, реалізованого «Видавництвом Старого Лева» (2021). За умовами конкурсу учасники мали обрати один з прозових текстів, які свого часу було опубліковано у «ВСЛ» і перетворити їх на п'єси для театральної сцени. Переможцями стали 6 авторів: Т. Янко з п'єсою «Хтось, або Водяне Серце», В. Амеліна з твором «Пан Сирник і Різдвяний пампушок», Н. Малетич з п'єсами «Пошта святого Миколая», Догхантер», М. Рибалко з п'єсою «Марічка і Червоний Король», І. Шамахіна (Коник) з «34 сонячні дні і один похмурий» і С. Юрченко з п'єсою «Мамо, ми ставимо виставу». Прозові варіанти цих драматичних текстів є популярними серед читачів дитячого та підліткового віку. Троє авторок працювали над трансформаціями власних творів, а інші драматурги – над книгами інших письменниць. За жанрами ці п'єси, ми поділили на фантастичні п'єси-казки та реалістично-психологічні п'єси. Перша категорія творів зорієнтована на дітей дошкільного, молодшого шкільного віку, інша – дітей старшого віку та підлітків.

3. Задля дослідження особливостей жанрової трансформації творів у збірнику «Книжка на сцені» було окреслено специфічні літературно-родові особливості драми. Доведено, що її питомою ознакою є поєднання епічного та ліричного способів зображення. У драматичних творах, призначених для постановки на сцені, людина постає в напружений момент її життя, характер персонажа визначають його дії, вчинки та духовний світ. Присутність автора у драмах обмежується ремарками, свої думки він вкладає у репліки дійових осіб. Основними засобами характеристики дійових осіб у драмі служать їхні вчинки, дії, жести, міміка, мова, а емоційне сприйняття гри акторів посилює використання інтермедіальних елементів.

Натомість прозовим творам притаманне об'єктивне зображення реальності, розповідний характер твору, сюжетність, «самовідстороненість» автора, різнобічне змалювання героїв, довільне й часто вибагливе конструювання просторово-часових координат. Специфічною рисою прози є переважаюча роль наративної розповіді. У епічних творах зображуються повноцінні людські характери, які автор розкриває

через різноманітні події та конфлікти, маючи повну свободу у часо-просторовому переміщенні. Самі ці ознаки прози, на нашу думку, зазнали найбільшої трансформації в адаптованих для сцени текстах. Відтак під час аналізу ми насамперед звертали увагу на перелік дійових осіб, авторські коментарі (ремарки), діалогічність та монологічність, контакт із глядачем та читачем, використання інтермедіальних елементів, відтворення, модифікації змісту прозового тексту.

4. У драмі за допомогою введення ремарок, автор переробленого тексту передає внутрішні переживання персонажів, уточнює деталі та інколи так навіть показує свою присутність. Через відсутність описів, які зазвичай є у прозовому тексті, дії персонажів втілюються у діалогах, а монологи стають елементом рефлексії. Орієнтація на ймовірні театральні постановки зумовлює врахування глядача, що буде присутній у залі. Відтак він стає черговою інстанцією, до якої автор через персонажів адресує репліки, заохочуючи тим самим аудиторію до театралізованої співпраці. Прикладом використання таких прийомів є п'єса «Пан Сирник та різдвяний пампушок». Вирізняє адаптовані тексти від первісних прозових варіантів і використання інтермедіальних елементів, які глядач може безпосередньо почути та побачити. Нерідко у результаті переробки значно зменшується обсяг тексту.

Фантастичні п'єси-казки, такі як: «Хтось, або Водяне Серце», «Марічка і Червоний Король» простіші за своєю проблематикою та будовою тексту. Головними героями виступають вигадані або персоніфіковані персонажі, що борються зі злом за дружбу та мрію, часто присутній вигаданий простір паралельно із реальним. Мова героїв є лаконічною, переважають діалоги. Авторки використовують інтермедіальні ігрові елементи, які призначені для налагодження контакту із аудиторією: пісні пана Сирника («Пан Сирник та різдвяний пампушок»), пісня «Миколай бородатий» та танці («Пошта святого Миколая»).

Реалістично-психологічні п'єси за своїм посилом є глибшими. Авторки залишають відкритий фінал для роздумів та висновків потенційних глядачів. Під час адаптації важливу роль відіграють ремарки, що розкривають внутрішній світ персонажів та допомагають осягнути інформацію, отриману з реплік. Найбільш активно інструмент ремарок використовує Наталка Малетич у п'єсі «Догхантер». Більшість авторок звертаються до інтермедіальних прийомів, наприклад, відео-поезії, поетичної декламації («Догхантер»), переглядів кінофільмів («34 сонячні дні і один похмурий») тощо. Актуальним є звертання письменників до метадраматичної поетики, що втілено у залученні персонажів-театралів, зображенні процесу постановки внутрішньої вистави («Мамо, ми ставимо виставу»).

Загалом, збірник «Книжка на сцені» засвідчив розмаїття авторських підходів до процесу жанрової трансформації, а обраний художній матеріал демонструє великий ідейно-художній потенціал сучасної драматургії для дітей та підлітків.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Аплодисменти для «Книжки на сцені»! Виходить збірник п'єс. *Видавництво Старого Лева*: веб-сайт. URL: <https://starylev.com.ua/news/aplodysmenty-dlya-knyzhky-na-sceni-vyhodyt-zbirnyk-pyes> (дата звернення: 15.05.2022).
2. Арістотель. Поетика. Про мистецтво поетичне. Харків : Фоліо, 2018. 153 с.
3. Близнюк А. Драма для читання. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці* : Золоті литаври, 2001. С. 156-157.
4. Близнюк А. Феєрія. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства. Чернівці* : Золоті литаври, 2001. С. 591.
5. Бовсунівська Т. В. Теорія літературних жанрів. Жанрова парадигма сучасного зарубіжного роману : підруч. Київ : ВПЦ «Київський університет», 2009. 519 с.
6. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології для дітей: необхідність українських смислів. *Філологічні діалоги. Вісник Ізмаїльського державного гуманітарного університету*. 2021 (8). С. 3-8.
7. Бондарева О. Міф і драма в новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : монографія. Київ : Четверта хвиля, 2006. 512 с.
8. Бортник Ж. Суб'єктна організація сучасної монодрами як основний носій жанру. *Studia Ucrainica Varsoviensia*. 2017. Т. 5. С. 127-134.
9. Васильєв Є. Жанрові модифікації містерії в сучасній драматургії. *Слово і Час*. 2017. № 11. С. 31-42.
10. Васильєв Є. М. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія. Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
11. Вашкель Х. Сучасний ляльковий театр у Польщі. *Кінотеатр*: веб-сайт. URL: http://archive-ktm.ukma.edu.ua/show_content.php?id=1803 (дата звернення: 15.08.2022).

12. Висоцька Н. О. Сучасна драматургія США. URL: <https://lib.chmnu.edu.ua/pdf/posibnuku/185/10.pdf>.
13. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія для дітей: аксіологічний вимір кризь поколінняєву призму. Літературний процес: методологія, імена, тенденції. *Філологічні науки*. 2018. № 12. С. 18-24.
14. Вісич О. Метадрама: теорія і репрезентація в українській літературі: монографія. Луцьк: Вежа-Друк, 2018. 340 с.
15. Гаврош О. Неда Неждана: «Я вірю в театральну революцію». ЛітАкцент: веб-сайт. URL: <http://www.litakcent-ua.livejournal.com/41845.html> (дата звернення: 03.07.2022)
16. Голод Н. С. Трансформаційний потенціал малої прози в історично-літературному процесі (на основі матеріалу мистецької роботи Василя Стефаника). *Прикарпатський вісник НТШ. Слово*. 2019. № 3. С. 425-437.
17. Горбик Р. Від прози життя до його драми. *Український тиждень*: веб-сайт. URL: <https://tyzhden.ua/vid-prozy-zhyttia-do-joho-dramy/>
18. Горюнова М. Родова специфіка художнього діалогу в епосі та драмі (на матеріалі творів Ф. Дюрренматта). *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки. Дискурсознавство. Текстологія. Літературознавство*. 2015. Вип. 1. С. 134-139.
19. Гречанюк Ю. Шкільна драма. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 622.
20. Гурбанська А. І. Категорії літературного роду (теоретичні проблеми генези, еволюції, термінології і поетики). *Наукові праці Кам'янець-Подільського національного університету імені Івана Огієнка. Філологічні науки*. 2011. Вип. 27. С. 68-72.
21. Денисюк І. О. Літературознавчі та фольклористичні праці : у 3 т. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2005. Т. 2. 404 с.

22. Дмитренко Н. Театр і проза. *Бойова газета української нації «Україна молода»*. URL: <https://umoloda.kyiv.ua/number/1554/164/54713> (дата звернення: 03.09.2022)
23. Драматургічна лабораторія «Драмовичок». URL: <https://vsiknygy.net.ua/afisha/dramaturhichna-laboratoriya-dramovuchok/> (дата звернення: 21.07.2022).
24. Драмовичок. Антологія сучасної української драматургії для дітей та підлітків. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2017. 464 с.
25. Євченко Н. В. Змістове наповнення терміна «епізована драма». *Вісник Житомирського державного університету ім. І. Франка*. 2005. Вип. 22. С. 193-195.
26. Закалюжний Л. В. Новітня театрознавча парадигма та родо-жанрові трансформації в сучасній драматургії. Гуманітарна освіта в технічних вищих навчальних закладах. 2015. № 32. С. 134-144.
27. Іванова Т., Лазник. М., У Херсоні інклюзивний театр презентує нову виставу. URL: <https://suspilne.media/118314-u-hersoni-inkluzivnij-teatr-prezentue-novu-vistavu/> (дата звернення: 02.10.2022)
28. Іванюк Б. Епос. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 186-187.
29. Качак Т. Дитяча драматургія : нереалізований проект. *Бібліотечка «Дивослова»*, 2015. №4. С. 59-60.
30. Книжка на сцені : збірник п'єс за мотивами книжок українських авторів. Львів : Видавництво Старого Лева, 2021. 304 с.
31. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів : ПАІС, 2005. 368 с.
32. Левченко О. М. Жанротворчі процеси ХХ–ХХІ століття. URL: <http://eprints.zu.edu.ua/17981/1/%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D1%87%D0%B5%D0%BD%D0%BA%D0%BE.pdf> (дата звернення: 02.09.2022).

33. Левчук Ю. О. Жанрова система творчості Лесі Українки (когнітивний аспект) : дис. ... канд. філол. наук. Луцьк : Східноєвропейський національний університет імені Лесі Українки, 2015. 220 с.
34. Ліпницька І. М. Творчість Модеста Левицького в контексті української прози кінця XIX – початку XX століття : дис. ... канд. філол. наук: Київ : НПУ ім. М. П. Драгоманова, 2004. 201 с.
35. Література та театр. URL: <http://ukr-music.paradox.dn.ua/katehorii/literatura-ta-teatr> (дата звернення: 18.08.2022).
36. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. Т. 1. Київ : ВЦ «Академія», 2007. 608 с.
37. Лозовий Е, Соколенко Н. Чому п'єса «Не дуже солодка казка» «смакує» турецьким театральним режисерам? *Hromadske*: веб-сайт. URL: <https://hromadske.radio/podcasts/rankova-hvylya/chomu-p-yesa-ne-duzhe-solodka-kazka-smakuye-tureckym-teatralnym-rezhyseram> (дата звернення: 13.09.2022).
38. Малетич Н. Від дітей можна багато чого навчитися. Оксана Луцєвська. *Barabooka*: веб-сайт. URL: barabooka.com.ua/vid-ditej-mozhna-bagato-chomu-navchitisya/
39. Малетич Н. Простір української дитячої книги. *Barabooka*: веб-сайт. URL : <https://www.barabooka.com.ua/natalka-maletich/> (дата звернення: 17.08.2022)
40. Манелюк І. Жанрово-стилістична парадигма збірника для дитчих театрів «Книжка на сцені». Науковий блог Національного університету «Острозька академія». 2022. URL: <https://naub.oa.edu.ua/2022/zhanrovo-stylistychna-paradyhma-zbirn/> (дата звернення: 13.12.2022)
41. Марина Рибалко : «Марічка і Червоний Король» – українське фентезі про дружбу, чудернацькі світи і кохання». *Видавництво Старого Лева*: веб-сайт. URL: <https://starylev.com.ua/news/maryna-rybalko-marichka-i-chervonyy-korol-ukrayinske-fentezi-pro-druzhbu-chudernacki-svity-i> (дата звернення: 21. 05.2022)

42. Мірошніченко Н. Проекти Центру Курбаса. *Zbruc*: веб-сайт. URL: <https://zbruc.eu/node/105513> (дата звернення: 14.09.2022).
43. Мірошніченко Н. Сучасна українська драматургія в контексті теорії поколінь. *Курбасівські читання*. 2006. № 1. С. 56-85.
44. Мурашко О. Збірки сучасної української драматургії. Чекає? Шукати... Читати! URL: <https://ivaschenkodrama.livejournal.com/14373.html> (дата звернення: 14.09.2022)
45. Обертинська А. П. Основи теорії драми та сценарної майстерності : навч. посіб.. Київ : Держ. акад. кер. кадрів культури і мистец., 2002. 131 с.
46. Прушковська І. Турецька дитяча драматургія: генеза, розвиток, представники. URL: file:///C:/Users/User/Downloads/127-324-1-10-20151228.pdf (дата звернення: 19.09.2022).
47. Прушковська І. В. Турецька драматургія другої половини ХХ- початку ХХІ ст: генеза, еволюція, поетика: дис. ... док. філол. наук. Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2016. 403 с.
48. Селіванова О. О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля–К, 2006. 716 с.
49. Сердюк Л. Комедія. *Лексикон загального та порівняльного літературознавства*. Чернівці : Золоті литаври, 2001. С. 259-261.
50. Стець Р. Результати конкурсу «Книжка на сцені» довели, що в Україні багато талановитих драматургів. BookForum: веб-сайт. URL: <https://bookforum.ua/p/rezultaty-konkursu-knyzhka-na-stseni-dovely-shho-v-ukrayini-bagato-talanovytyh-dramaturgiv> (дата звернення: 05.07.2022)
51. Ткаченко А. О. Літературна жанристика: спроба новітньої систематизації. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Серія : Філологія*. 2020. № 44. С. 134-139.

- 52.Тодоров Ц. Походження жанрів. Поняття літератури та інші есе. Київ : ВД «Києво-Могилянська академія», 2006. 162 с.
- 53.Умови І Конкурсу україномовних п'єс для дітей та підлітків «Книжка на сцені». Видавництво Старого Лева: веб-сайт. URL: <https://starylev.com.ua/news/umovy-i-konkursu-ukrayinomovnyh-pyes-dlya-ditey-ta-pilitkiv-knyzhka-na-sceni> (23.09.2022)
- 54.Ференц Н. С. *Основи літературознавства : підруч.* Ужгород : Гражда, 2009. 424 с.
- 55.Хороб С. І. Поетика конфлікту у прозі Василя Стефаника: драматизація новели чи епізодія драми? *Прикарпатський вісник НТШ. Слово.* 2016. № 2 (34). С. 405-423.
- 56.Цокол О. О. Текстові стратегії української драматургії 1980-2010-х років : дис. ... канд. філол. наук. Київ : Київський університет імені Бориса Грінченка, 2017. 204 с.
- 57.Юриняк А. Літературні жанри малої форми. Київ : Смолоскип, 1996. 131 с.
- 58.Юхимчук С. Лауреат «Коронації слова» Надія Симчич: права російської мови розширювати не можна. URL: <https://glavred.info/life/5585-laureat-koronaciji-slova-nadiya-simchich-prava-rosiyskoji-movi-rozshiryuvati-ne-mozhna.html> (дата звернення: 01.06.2022).