

**Каспич Галина Георгіївна,**викладач-методист, викладач вищої категорії технологічно-промислового коледжу  
Вінницького національного аграрного університету, м. Вінниця, УкраїнаORCID iD 0000-0001-5834-7961  
kafedra-lit@ukr.net

DOI: 10.28925/2412-2475.2019.1410

**ЖАНРОВА ПРИРОДА ДРАМАТУРГІЧНОГО ЦИКЛУ В. ГЕРАСИМЧУКА  
«П'ЕСИ ПРО ВЕЛИКИХ»**

*У статті авторка аналізує твори Валерія Герасимчука циклу «П'еси про великих» як історії створення того чи іншого мистецького витвору, які часто нагадують белетристичні творчі історії, що не переповідаються, а розігруються. Так, на жанровому рівні у п'єсі «Цикута для Сократа» закладено ідею терапевтичного потенціалу творчості та взірцевих біографій, реалізовану через аналогії та постійний текстовий паралелізм. Прикметним для твору «Кохані Бетховена і коханки Паганіні» є те, що автор не розділяє дві життєві історії на дві окремі дії, а кризь однакові психоаналітичні маркери «пропускає» два різних психотипи біографічних персонажів, а тому п'єсу жанрово визначаємо як психоаналітичну. Як творчу історію-трагедію, яка супроводжується цілою низкою художніх ресурсів (великими цитатними вкрапленнями, листами, спогадами), проаналізовано п'єсу «Душа в огні». Розглянувши головні історії інших драм циклу, — «Репін і Яворницький», «Приборкування... Шекспіра!», «Помилка Сервантеса», доходимо висновку про те, що жанру творчої історії у циклі В. Герасимчука «П'еси про великих» відведено найбільше місце, проте єдиного рецепту такого жанру митець не подає. У кожному з творів маємо власний арсенал художніх прийомів, елементів інших жанрів, корелювання творчих історій з різними епохами і типами протагоністів.*

**Ключові слова:** драма, цикл, жанр, творчі історії, образ.

Жанрові особливості сучасної драматургії є одним із дискусійних питань літературознавства. На думку окремих учених (Є. Васильєв), картина розвитку жанрів драматургії кінця ХХ — початку ХХІ ст. є надто строкатою, химерною, вона не підлягає драматургічним канонам. На жаль, розглядаючи п'єси сучасних драматургів, дослідники не завжди висвітлюють природу та специфіку жанрів. У циклі «П'еси про великих» Валерія Герасимчука представлено всі жанри та жанрові варіації. Їх вивчення є суттєвим доповненням до проблеми трансформації інтертекстуальних драматургічних стратегій у творах митця. Цим і зумовлена **актуальність** нашої розвідки.

Драматургія ХХ — початку ХХІ ст. має свою поважну історію дослідження: у тому чи іншому аспекті її вивчають О. Бондарева, Є. Васильєва, Т. Вірченко, О. Когут, В. Гуменюк та ін. У численних працях доведено її колосальний естетичний матеріал та запропоновано адекватні інтерпретаційні підходи. На жаль, драматургічний доробок В. Герасимчука, його жанрова природа як яскрава сторінка вітчизняної

сценічної літератури досі залишається дослідженою спорадично. Виняток тут становить праця О. Бондаревої «Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання», в якій і приділено основну увагу циклу В. Герасимчука «П'єса про великих».

**Мета** статті — з'ясувати особливості жанрової природи циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» у площині інтертекстуальних драматургічних стратегій.

**Виклад основного матеріалу.** Жанрово чималий масив драматургічного циклу В. Герасимчука «П'єси про великих» являє історії створення того чи того мистецького шедевр. Сам жанр творчої історії співвідноситься з багатьма аспектами теоретичного літературознавства і культурології, зокрема, з історією тексту як матеріалізацією творчого процесу, зв'язками автора зі своєю епохою, проясненням інтуїтивних задумів, прижиттєвих явних і прихованих впливів на митця, з функціонуванням певних текстів культури у широкому культурному процесі.

«Сучасна драматургія, на відміну від попередніх епох, позбавлена домінантних жанрів. У ній взагалі відсутні магістральні як стилі, так і жанрові тенденції. Натомість саме ця відсутність і складає чи не найбільш характерну рису сучасної драми — її жанрову відкритість і плюралізм. Жанрова динаміка сучасної драматургії значно збагачує і жанрові форми, і структурні елементи творів, ведучи до оновлення жанрової системи, до пошуків нових жанрових форм» [2, 11]. Саме жанрова відкритість дає змогу сучасним драматургам практикувати у царині тих жанрових модусів, які вони вважають актуальними насамперед для себе — як, наприклад, В. Герасимчук пише драматургічні творчі історії і організовує їх за певними ознаками автономного жанру.

Одним зі шляхів трансформації жанру Н. Копистянська називає «різне ставлення до традицій, вибірковість у культивуванні жанрів, відомих раніше, сприйняття їх як сучасних, незастарілих чи осучаснених» [6, 41]. У цьому плані творчі історії у п'єсах В. Герасимчука нагадують белетристичні, проте вони не переоповідаються, а розігруються, а з огляду на обсяг драматургічного твору — ще й суттєво редукуються, хоча ціле, в яке організуються такі історії, може бути принципово відкритою і доповнюваною структурою.

П. Іванишин звертає увагу на те, що у пост-колоніальний період мистецтво поєднує в собі функції «важливого елемента культури, фактору людинотворення, націотворення й духовно-естетичного передання», тож «чимало письменників скористались цією можливістю, новаторськи освоюючи та розвиваючи національні й інокультурні досвіди» [4, 309]. У цьому плані творчі історії відомих національних і європейських шедеврів можуть привертати увагу реципієнтів у межах таких концентрованих жанрів, як п'єси, і В. Герасимчук постійно користується такою можливістю.

Найпростіша творча історія — про неіснуючий драматургічний текст вигаданого молодого драматурга Віктора у «Цикуті для Сократа»: задум п'єси та його реалізація не лише надають Віктору сили жити, а й завдяки Сократовій мудрості та його життєвому прикладу допомагають стоїчно зносити удари долі й прийняти звістку про свою смертельну хворобу. Тобто на жанровому рівні у п'єсу закладено ідею терапевтичного потенціалу творчості та взірцевих біографій, реалізовану через аналогії та постійний текстовий паралелізм.

Для Ернеста Хемінгуея у п'єсі «Трагедія Нобеля і драма Хемінгуея» творчі історії — це чергування задумів і жінок, коротка історія

кожного твору супроводжується черговим одруженням письменника. Тож до уваги автора береться не окремий твір і не творчість письменника в цілому, а лише ті його прозові тексти, які створювалися після чергового розлучення та укладання нового шлюбу. Жанрово це кумулятивний твір, у якому епізоди нанизуються на загальну ідею. Обриває таке нанизування лише самогубство персонажа.

Задуми музичних творів Бетховена і Паганіні («Кохані Бетховена і коханки Паганіні») пов'язані з їхніми закоханостями і реалізують проникнення ідей психоаналізу в сучасну українську драму. Тому В. Герасимчук не розділяє дві життєписні історії на дві окремі дії, як у попередній драмі, а крізь однакові психоаналітичні маркери «пропускає» два різних психотипи біографічних персонажів, отже, і п'єсу жанрово можна визначити як психоаналітичну.

У п'єсі «Душа в огні» провідною творчою історією стає створення О. Довженком кіноповісті «Україна в огні», яка ще в середині ХХ ст. розвіювала міф про те, що російський народ є головним переможцем над гітлерівським фашизмом. Драматург фіксує, як письменник почав документувати свої фронтові враження. Першу дію він датує 1942 роком (текст кіноповісті створювався протягом 1941–1943 рр.). На жаль, за життя Довженка було надруковано лише фрагменти цього твору, а повний україномовний текст вийшов уже після його смерті, у 1962 році. Митець встиг відзняти кінофільм «Україна в огні», який жодного разу не виходив на екрани і єдина копія якого зберігається у Москві.

В. Герасимчук вибудовує першу дію п'єси як стосунки Довженка і його тексту «Україна в огні». Спочатку письменник листом повідомляє дружині Юлії про свій художній задум, потім читає у прифронтовій зоні емоційно сильні фрагменти цієї кіноповісті, згодом надсилає її для ознайомлення дружині, друзям, читає сценарій українському політику Хрущову. Всі сприймають цей твір надто емоційно, не можуть стримати сльози, а Хрущов навіть пропонує видати повість і українською, і російською мовами.

Далі твір починає жити окремим політичним життям у тоталітарній країні, вождю якої кіноповість не сподобалася, і він заборонив і її, і відзнятий фільм. Зрозуміло, що розпочинається офіційне цькування Довженка. І вже не доля твору залежить від автора, а власна доля останнього на роки (і навіть після смерті) визначається вироком, винесеним його «Україні в огні» на спеціальному засіданні політбюро ВКП(б) 31 січня 1944 р.

Формально друга дія оповідає про іншу творчу історію — кіносценарію «Поєми про море». Проте зловісна тінь забороненої «України в огні» продовжує визначати долю Довженкової родини: митець фактично заточений у Москві, позбавлений права контактувати з Україною та повернутися туди — ані за життя, ані після смерті.

Жанрово ця творча історія-трагедія супроводжується такими художніми ресурсами: великими цитатними вкрапленнями як із художніх текстів Довженка, так і з його листування з дружиною, її спогадів, навіть стенограми засідання політбюро, на якому письменника було піддано жорсткому моральному знищенню. Окрім того, наприкінці п'єси до Юлії Солнцевої з'являється душа її померлого чоловіка, і драматург стирає грані між реальністю, сном та маренням жінки, розмиваючи реалістичну стилістику твору вторгненням умовно-символічного струменя.

П'єса «Репін і Яворницький» на перший погляд презентує дві творчі історії — створення тритомної «Історії запорозьких козаків» Дмитром Яворницьким та картини «Запорожці пишуть листа турецькому султану» Іллею Репіним. Проте текст тритомної історії запорозького козацтва пишеться «десь», і про нього у п'єсі згадано вже як про доконаний факт. Натомість історія створення картини Репіна перформативно розгортається на очах у читачів / глядачів, і тут важливі не лише поради історика Яворницького, а й люди, з яких художник виписує індивідуальні портрети запорожців у цьому колективному портреті, й антуражні етнічні речі, привезені з розкопок, і еволюція творчого задуму, яка теж «оживає» у п'єсі. Працювати над картиною художнику дуже допомагають поради Д. Яворницького: наприклад, друг сприяє тому, що митець перемальовує образ Сірка, який спочатку був зображений демонічно, а потім став сприйматися «сміливим, мудрим, далекоглядним», що образи інших козаків зображено не однаковими, а індивідуалізованими, що на картині виблискує дорога козацька зброя — рушниця, шаблі, списи, пістолі, зрештою — що Січ постає як грізний, міфологізований, добре організований національний рух.

У творчу історію логічно вписуються і нагороди, які одержала картина Репіна «Запорожці пишуть листа турецькому султану»: «Р є п і н. А в мене теж є чим похвалитися — мої “Запорожці” на міжнародних виставках викликають справжній фурор: захоплені відгуки були на Всесвітній колумбійській виставці у Чикаго, золоті медалі отримала картина у Мюнхені і в Будапешті, подією стала у Стокгольмі...» Навіть

у післяслові голос від автора розповідає, що тема запорожців бентежила художника і після історії успіху його славетної картини.

Жанрово ця творча історія вирізняється постійним діалогом художника (Репіна) з експертом (Яворницьким), вписаністю історії згаданого полотна у загальний контекст художньої творчості Репіна, перформативною практикою «малювання з натури» та вигаданою присутністю у цьому дійстві українського «театру корифеїв» — остання позиція артикулює ефект «на грані можливого», яким живиться сучасна література *fiction* та *non-fiction*.

«Широкий читацький загал України, усвідомлюючи генетичну та етнокультурну єдність із Центральною та Західною Європою, тяжіє до загальноєвропейської культури та її трансцендентних вартостей», — зауважує О. Зимомря. У контекст таких вартостей вписується встановлення достеменного, а не містифікованого авторства багатьох шедеврів європейської літератури середньовіччя та Відродження, у тому числі й п'єс, відомих нам під авторством Шекспіра (полеміка довкола цього питання точиться вже давно), а також безсмертного роману «Дон Кіхот», написання якого до недавнього часу було стійко закріплене за Сервантесом. В. Кирій у монографії «Під масками Шекспіра і Сервантеса» [5] підтримав і спробував текстурально обґрунтувати ідею про «несправжність», фіктивність цього авторства. Своєю чергою, О. Зимомря, рецензуючи працю В. Кирія, підтримує здійснене останнім «аргументоване заперечення застарілого наукового бачення» та альтернативу йому на рівні конкретних доказів і міркувань [3, 526–529].

Очевидно, що В. Герасимчук своїми п'єсами «Приборкування... Шекспіра!» та «Помилка Сервантеса» також включений у широку полеміку щодо авторства останніх стосовно шедеврів європейської класики. Драматург одностайно грає «на боці» письменників, а не дослідників, що схильні ставити істини під сумнів, тому під його пером і виникають творчі історії шекспірівських або сервантесівських текстів.

Так, у «Приборкуванні... Шекспіра!» дізнаємося не про творчу історію окремого драматургічного твору, а потроху про різні з них: про творчі задуми п'єс «Макбет», «Отелло», «Антоній і Клеопатра», «Король Лір», трохи про написання «Приборкування норавливої» і «Річарда II», частково про історію сценічного втілення «Річарда III» і «Річарда II». Жанрово ця п'єса вирізняється з-поміж інших драматичних творів автора тим, що її героєм стає не окремий мистецький шедевр, а більша частина творчо-

сті Шекспіра. Тут містяться відповіді критикам видатного драматурга, які звинувачували Шекспіра в тому, що той не створив оригінальних сюжетів, а тільки «перелицьовував» чийсь: «Ш е к с п і р. *Перелицьовую... Навіщо вигадувати якісь нові неправдоподібні сюжети, якщо можна по-новому переосмислити вже відомі? Все одно ж "немає нічого нового під сонцем... Що було, те й буде, що робилось, те й буде робитись воно..." Люди міняють тільки одержу, а всередині вони ті ж самі... І театри міняють тільки декорації! А граємо ми вже давно і не раз зіграні кимось ролі. То краще вже брати відомі сюжети і давати їм своє трактування — так глядач скоріше зрозуміє тебе*». Для підтвердження права Шекспіра на переробки відомих сюжетів, як бачимо, використано навіть цитування біблійного Еклезіяста.

Якщо спробувати назвати жанрові особливості драми «Приборкування... Шекспіра!», то, напевне, це буде використання великих цитатних масивів, застосування «театру в театрі», увага до історичних та політичних алюзій, намагання створити уявлення про творчість Шекспіра в цілому, а не про окремих його твір.

З п'єсою «Помилка Сервантеса» навпаки — тут йдеться про вибір письменником такого типажного героя для свого роману, який зможе увійти в історію літератури і стати її транзитивним образом. По суті, функцію персонажа у цьому тексті виконує історія творчого задуму роману «Дон Кіхот»: цей замисел має протистояти всьому, що показано у «*фальшивих книжках*», оскільки героя письменник створюватиме, взявши за основу власний біографічний досвід. Цікаво, що співрозмовницю Сервантеса-персонажа хвилює питання, чи не образиться літературний герой на свого творця, який хоче наділити його рисами «*рицаря-невдахи*»: філологічна культура В. Герасимчука дає йому змогу вільно розмірковувати у річищі різних літературознавчих та есеїстичних дискусій, аргументовано висловлювати власну письменницьку позицію, обігрувати різні театральні практики. Наприклад, герої, що існують лише в уяві Сервантеса, з'являються на сцені й переконують письменника, що вони таки існують, наполягають на своїх правах бути не такими, якими їх сконструйовано в авторському задумі, ображаються на митця, який хоче їх бачити по-іншому, навіть пропонують тому пом'якшити задум. На це персонаж-Сервантес відповідає, що цього робити не можна, оскільки «*такий задум трапляється раз на тисячу років!*» Цікаво, що біографічно справжній Сервантес у цій драмі не переживає жодної реальної події з власного життя, хоча про деякі з них ми ді-

знаємося ретроспективно, з його реплік. Таким чином, жанрово це цілком вигадана історія, яка засвідчує, що перед нами квазібіографічна п'єса, де образ письменника реалізується через описання його художніх смаків, творчих інтенцій та з огляду на створений ним літературний шедевр.

В «Оковах для Чехова» замість історії задуму чи задумів маємо відчуття протагоніста, якому для письменницької праці бракує життєвого досвіду: «*Ч е х о в. У мене є кашель, але досвіду в мене нема! А який же я письменник без досвіду? Що може сказати людям белетрист, який зовсім не знає життя?!*» Жанрово здобуття героєм досвіду реалізується через травелог, який має певні кліше: намір щодо подорожі, сама подорож, зміна героя під час подорожування, повернення або ж намір завершити подорож. Усі ці кліше у п'єсі дотримані. Під час подорожі Чехов сильно змінюється як письменник: він осягає тональність глибокого трагізму.

У п'єсі «Поет і Король, або Кончина Мольєра» пропонується та розігрується творча історія-фікція — адже такої п'єси, як «Поет і Король», у біографічного Мольєра насправді не було. «Мольєр у драмі В. Герасимчука не просто свідомо рядиться у метафізичний костюм «шута», він до того ж на очах читачів / глядачів виношує творчий задум п'єси про блазня-гострослова, який зможе сказати монархові те, на що не має права придворний поет» [1, 246].

Цей фіктивний текст у драмі представлено як останній шедевр смертельно хворого драматурга, хоча в усіх біографіях його останньою п'єсою названо комедію «Хворий, та й годі» (або «Уявний хворий») — твір, написаний та зіграний Мольєром напередодні його смерті. Загалом історія творчості митця — це історія придворного драматурга, чий доробок служував наочною ілюстрацією «високої ефективності альянсу державної влади і театрального мистецтва у добу Людовіка XIV» і в чіх п'єсах завжди відчувалася присутність короля [7]. Не випадково історики театру не сумніваються, що король брав участь у створенні, наприклад, «Тартюфа» і безпосередньо впливав на його зміст.

Виникає закономірне питання: навіщо драматургові зображувати Мольєра у безлічі біографічних подробиць, але з історією фіктивного тексту? Ризикнемо припустити, що В. Герасимчук, симпатизуючи Мольєрові як драматургу, намагається «виправдати» його придворний статус перед читачами / глядачами через сюжет про свідоме блазнювання, а також типологічно наблизити цього біографічного персонажа до решти протагоністів циклу «П'єси про вели-

ких», у яких були переважно складні стосунки з владою і політичними режимами.

З такого ж ряду і протагоніст п'єси «В облозі Саламандр» — видатний чеський письменник Карел Чапек. Драму присвячено творчій історії його роману-антиутопії «Війна з Саламандрами», створеного як реакція на поширення фашизму у Європі. У цьому разі творча історія розвивається від задуму, продиктованого першими публічними діями Гітлера, і аж до реакції на створений та надрукований текст. Замислом про саламандр протагоніст ділиться зі своєю дружиною у день весілля: «Я виводжу їх спочатку милими і беззахисними тваринками, які збереглися в океані біля одного з безлюдних островів. Вони живуть у виритих під берегом печерах, їдять морських молюсків і вночі виходять на берег, покачуючись і прицмокуючи язиками ось так: “Ц-ц-ц”. Один морський капітан приручає їх, дає їм ножі, щоб оборонятись від акул, їхніх ворогів, а за це вони з морського дна дістають йому перлини». Задум враховує і розвиток сюжету — приручені саламандри, розвезені по всьому світу, беруть людство у заручники і змушують працювати на себе. У п'єсі ще на етапі замислу окреслено чітку аналогією між метафорою саламандр і німецьким нацизмом. Ця подібність динамічно розвивається через цитування фрагментів відомого роману К. Ча-

пека, історію публікації, наслідки виходу цієї книги для самого письменника та його близьких, зрештою, через спеціальне театральне дійство, розігране німцями за цим твором з метою морального тиску на письменника. Тобто, жанрово п'єса «В облозі Саламандр» сприймається як історична драма про поширення фашизму в Чехословаччині, розгорнута через історію одного літературного твору. У цей текст органічно вплетені конструкти біографічної драми, антиутопії, філософського діалогу, зрештою — театру в театрі.

**Висновки та перспективи подальших досліджень.** Таким чином, жанру творчої історії у циклі В. Герасимчука «П'єси про великих» відведено чи не найбільше місце порівняно з іншими жанровими модуляціями, проте єдиного рецепту такого жанру драматург не пропонує: щоразу це індивідуальний жанровий «набір» художніх прийомів, елементів інших жанрів, щоразу творча історія корелює з історичною епохою, яку вона репрезентує, та з художнім типом протагоніста, який є героєм-креатором того чи того художнього артефакту. Перспективи подальшого дослідження нам вбачаються у вивченні жанрової природи драматургії В. Герасимчука у зіставленні з іншими творами української та європейської драматургії.

## ДЖЕРЕЛА

1. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
2. Васильєв Є.М. Сучасна драматургія: жанрові трансформації, модифікації, новації: автореф. дис. ... д-ра філол. наук. Київ, 2018. 40 с.
3. Зимомря О. Творчість Шекспіра і Сервантеса: феномен художньої модальності. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. За ред. д. ф. н. М.П. Ткачука. Тернопіль: ТНПУ, 2014. С. 526–529.
4. Іванишин П.В. Літератор в умовах перехідного періоду: між заблокованістю і невизначеністю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Літературознавство*. За ред. д. ф. н. М.П. Ткачука. Тернопіль: ТНПУ, 2014. С. 305–310.
5. Кирій В. Під масками Шекспіра і Сервантеса. Дрогобич: Коло, 2012. 388 с.
6. Копистянська Н.Х. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства. Львів: ПАІС, 2005. 368 с.
7. Сидоренко М.А. Репрезентативний образ Людовика XIV в творчестві Мольєра. URL: <https://cyberleninka.ru/article/v/reprezentativnyy-obraz-lyudovika-xiv-v-tvorchestve-moliera>

## REFERENCES

1. Bondareva, O. Ye. (2006). Mif i drama u novitniomu literaturnomu konteksti: ponovlennia strukturnoho zviazku cherez zhanrove modeliuвання [Myth and Drama in the Newest Literary Context: Renewing Structural Communication Through Genre Modeling]. Kyiv: Chetverta khvylya, p. 512 (in Ukrainian).

2. Vasyliev, Ye. M. (2018). Suchasna dramaturhiia: zhanrovi transformatsii, modyfikatsii, novatsii [Modern Dramaturgy: genre transformations, modifications, innovations]. Kyiv, 40 p. (in Ukrainian).
3. Zymomia, O. (2014). Tvorchist Shekspira i Servantesa: fenomen khudozhnioi modalnosti [Creativity of Shakespeare and Cervantes: the phenomenon of artistic modality]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser. Literaturoznavstvo*, za red. d. f. n. M. P. Tkachuka, Ternopil: TNPU, pp. 526–529 (in Ukrainian).
4. Ivanyshyn, P. V. (2014). Literator v umovakh perekhidnoho periodu: mizh zablokovanistiu i nevyznachenistiu [The Literary Man in Transition: between the abstraction and uncertainty]. *Naukovi zapysky Ternopil'skogo nacional'nogho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Ser.iii. Literaturoznavstvo*, za red. d. fil. n. M. P. Tkachuka, Ternopil: TNPU, pp. 305–310 (in Ukrainian).
5. Kyrii, V. (2012). Pid maskamy Shekspira i Servantesa. [Under the Masks of Shakespeare and Cervantes]. Drohobych: Kolo (in Ukrainian).
6. Kopystianska, N. (2005). Kh. Zhanr, zhanrova systema u prostori literaturoznavstva [Genre, Genre System in the Space of Literary Criticism]. Lviv: PAIS, 368 p. (in Ukrainian).
7. Sidorenko, M. A. Rerezentativnyi obraz Liudovika XIV v tvorchestve Moliera (in Ukrainian). <https://cyberleninka.ru/article/v/rerezentativnyy-obraz-lyudovika-xiv-v-tvorchestve-moliera>

**Galina Kaspich,**

Teacher-Methodologist,  
Teacher of the Highest Category of the College of Technology and Industry,  
Vinnitsa National Agrarian University  
Vinnitsa, Ukraine

ORCID iD 0000-0001-5834-7961

kafedra-lit@ukr.net

**GENRE NATURE OF VALERII HERASYMCHUK'S DRAMA CYCLE  
"PLAYS ABOUT THE GREATS"**

*Valerii Herasymchuk's works "Plays about the Greats" are analysed in the article. They are described as artistic creation and remind fiction creative histories, which are not retold, but often performed. The idea of therapeutic potential of creation and perfect biographies, realised through analogies and permanent text parallelism can be seen at genre level in a play "Cicuta for Socrates". It is worth saying, that the author does not divide two vital histories into two separate actions, and through identical psychoanalytical peculiarities, misses two different biographic characters, and that is why the play genre is determined as psychoanalytical regardless "Beethoven Sweet Ones and Paganini Mistress". The other play "The Fire Soul" is written as the creative history-tragedy where a number of artistic resources (large quotations, letters, flashbacks) are used. Having analysed the main content of another dramas, — "Riepin and Yavornytskyi", "Shakespeare Taming", "Servantes' Mistake", come to the conclusion, that the great place is devoted to Valerii Herasymchuk "Plays about the Great" creative history genre, but there is not one definite example of such works. Each work has its own set of artistic methods, elements of other genres, correlation of creative histories, with different epoches and types of protagonists.*

**Key words:** drama, cycle, genre, creative stories, image.