

ФОРМОЗМІСТОВІ КОНСТАНТИ ПИСЕМНОГО ТВОРУ У СТАНОВЛЕННІ ІНДИВІДУАЛЬНОГО СТИЛЮ ДРАМАТУРГА

Наталія НАУМЕНКО

д. філол. наук, проф.

Національний університет харчових технологій, м. Київ

Драматичний спосіб художнього мислення відтворює насамперед зовнішній стосовно автора світ, взаємини між людьми, їхні дії і вчинки, передає конфлікти, що виникають між ними при розгортанні життєвих колізій. Такий показ руху дійсності передається не описово, а через розмови дійових осіб – їхні монологи, діалоги, полілоги. Ще Аристотель відзначав: основою якістю драми є дія, що в драматичних творах наявне «наслідування дії... дією, а не розповіддю».

Відповідно до принципів показу дійсності драму поділяють на «аристотелівську» та «неаристотелівську». «Аристотелівська» (або «закрита») драма розкриває характер персонажів через їхні вчинки. Такій драмі притаманна фабульна будова з зав'язкою, розвитком дії, кульмінацією та розв'язкою. У такому типі драми зберігається хронологія подій та вчинків героїв на відносно обмеженому просторі («Наталка Полтавка» І. Котляревського, «Сватання на Гончарівці» Г. Квітки-Основ'яненка, «Хазяїн», «Сто тисяч» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка, «Чорна Пантера і Білий Медвідь» В. Винниченка).

В основу «неаристотелівської» («відкритої») драми покладено синтетичне художнє мислення, результатом якого є активне проникнення до драматичного роду епічних чи ліричних елементів. Тим самим створюється ефект родо-жанрової дифузії. Це характерно для творів Лесі Українки («Лісова пісня»), М. Куліша («Народний Малахій», «Патетична соната»), І. Костецького («Близнята ще зустрінуться»), І. Драча («Спрага», «Дума про Вчителя»), Віри Вовк («Крилата скрипка», «Іконостас України»).

Із такого двоподілу випливає й характерна особливість драматичного способу художнього моделювання дійсності: **життя людини необхідно показувати так, щоб було помітно, як вона долає перешкоди, прямуючи до певної мети, як вона виходить із тих ускладнень, котрі виникають на її шляху.** За влучним спостереженням Л. Толстого, не потрібно показувати все життя людини в *драмі*, адже її сутність може виявитися при розплутуванні складних суспільних чи моральних «гордієвих вузлів».

Давно помічено, що драматизм є певним аспектом естетичного ставлення творчої особистості до складностей і суперечностей життя. Митець, моделюючи їх, розгортає сюжет, оцінює конфлікти з відповідних громадянських позицій самих дійових осіб твору. І хоч драма ґрунтується на контрастному зіткненні ідей, принципів, переконань, проте, за Гегелем, вона має створювати враження внутрішньої гармонії.

Драматичний спосіб зображення дає можливість глибоко розкрити сутність людини, її вдачу, сподівання і прагнення, адже вона постійно перебуває в таких ситуаціях, де потрібно діяти, розв'язувати часто складні питання. Наявність конфлікту антагоністичних сил є серцевиною драматичного твору. Справедливо говорив І. Кочерга: ні тема, ні сюжет, хоч якими б вони були актуальними чи виразними, не врятують безконфліктну п'єсу.

Історія драматургії засвідчує обґрунтованість цієї істини: у кожній національній літературі можна знайти драматичні твори, в яких ніби все було оформлено за законами цього роду, але відсутність внутрішнього протиборства дійових осіб зумовлювала їхню «не-сценічність», а отже, й невдачу автора.

Драма, в силу своєї мистецької природи відтворення життєвих конфліктів у формі безпосередньої дії, є матеріалом для читання і для гри, тобто для відтворення літературних образів засобами іншого виду мистецтва – **театру**. Висвітлення специфічних рис цього процесу крізь призму синтезу формальних (образи, мова, жанр, тропіка) та змістових (тема, ідея, проблематика) і стало **метою** цієї роботи.

До загальних специфічних рис драми варто додати й таку: продукт психічної діяльності – драма як літературний твір – є і завершеним (у сприйнятті її читачем), і незавершеним. Він незавершений доти, поки не перетворений на продукт психофізичної діяльності (у грі актора). Таким чином до майстерності письменника як деміурга сценічного світу долучається майстерність актора, режисера, декоратора тощо як співавторів письменника.

Колись М. Погодін слушно зауважив, що сценічне слово виконує функцію дії. Справді, драматичний діалог несе далеко більше смислове навантаження, ніж діалог у епічному творі. Якщо в оповіданні чи романі розмови персонажів підпорядковані авторові, котрий спрямовує їх у відповідне річище, то в драматичному творі діалог є самостійним рушієм дії. Звідси його енергійність, динамічність, внутрішня напруженість.

Мова драматичних персонажів – дуже індивідуальна та різноманітна. У ній є вся градація відтінків – від варваризмів і жаргонізмів («**Возний**. Когда би я іміл, теє-то як його...» – І. Котляревський, «Наталка Полтавка») до напрочуд красивих образів і мовних зворотів («**Мавка**. Ні! Я жива! Я буду вічно жити! Я в серці маю те, що не вмирає» – Леся Українка, «Лісова пісня»). Тому кожен драматург прагне до оволодіння багатством, усіма незрівнянними драматичними можливостями мови.

В **епосі**, змальовуючи життя, письменник сам виступає як третя або перша особа; в тому і другому випадку він – і оповідач, і коментатор. У **ліриці** письменник показує багатоманітність розвитку дійсності в формі свого ставлення до неї. У **драмі** письменник розповідає про події, подає своє ставлення до них у формах самого життя – безпосереднього процесу.

Ще одна родова особливість драми – максимальне ущільнення часу, змалювання особливо напружених подій, виразних, чітких, яскравих конфліктів, які швидко розвиваються. Сконцентрованістю подій зумовлено й те, що в творі, як правило, намічається переважно **одна** лінія розвитку дії.

Сказане підкріплюється думкою Гете зі статті «Про епічну і драматичну поезію»: «Епічна тема зображає переважно обмежену особою діяльність,

трагедія – обмежені особою страждання; епічна поема – людину, що діє назовні: бої, мандрівки, всілякі вчинки, що обумовлюють певну чуттєву просторовість; трагедія – людину, скеровану в глибину свого внутрішнього життя, а тому події справжньої трагедії потребують лише невеликого простору» [див. Boyesen 1879].

Одним із специфічних законів драматургії та пов'язаних із нею суміжних мистецтв – театру, кіно, радіопостановки й телевізійної вистави – є *сконцентрованість і напруженість дії*. За спостереженням В. Лесина, млявість і розтягненість подій, безпристрасність, фізична і психологічна інертність персонажів робить драматичний твір нудним, безбарвним.

Не випадково в п'єсах персонажі називаються **дійовими особами**, бо якщо вони не діятимуть, а тільки вестимуть між собою розмови, то власне й самої **драми** не створено. Це один із типових недоліків початківців, на які вказано в одному з перших у Росії «порадників молодим драматургам» під назвою «Як писати п'єсу» (О. Бородин). Варто перелічити їх детальніше:

1. «Орації» (в оригіналі – «речи»). Як правило, включення у п'єсу надто довгих розповідей про дійову особу або подію з її життя, багатослівних напуттів тощо. Часто подібний прийом є об'єктом висміювання у заснованих на засадах «тексту в тексті» творах про драматургію та театр (наприклад, оповідання «Драма» А. Чехова).

2. «Дві барви». Показ персонажів у «чорно-білому» ракурсі – або однозначно «негативних», або «украї позитивних» (наприклад, «арапова гвардія – негативна, але покалася» та «червоні тубільці – позитивні й незліченні юрми» у драматичному памфлеті «Багряний Острів» М. Булгакова).

3. «Несподіване перетворення». Показ різкого зламу у характері дійової особи, не вмотивованого колізією п'єси [Бородин 1928, 10-11]. Від себе зауважуємо, що останній прийом цілком доречний у драматичних творах для дітей, а тому досить поширений.

Рушієм дії у п'єсі виступає **конфлікт**. У процесі його розростання, загострення окреслюються характери дійових осіб, це відчуває читач і особливо глядач – при сценічному втіленні твору.

Історія мистецтва знає чимало інсценізацій та екранізацій епічних творів, творених із багатоплановою метою – полегшити їх сприйняття читачем, проявивши слово у дії. На жаль, драматична інтерпретація роману, повісті, поеми (п'єса та кіносценарій) часом програє першотворові: адже в ній не створюються нові художні світи, а лише перебудовуються старі.

Нині в моду увійшло слово «рیمейк» (*англ. remake – переробка*), часто застосовуване до подібних синтетичних творів: «Гарний римейк – ефектний, витончений і багатозначний. Ми дивимося (читаємо) одне, водночас згадуємо друге та маємо на думці третє» [Веллер 2008, 409].

На інсценізацію (екранізацію) постійно здобувалися та здобуваються класичні епічні твори української літератури – «Енеїда» І. Котляревського, «Конотопська відьма» Г. Квітки-Основ'яненка, «Кайдашева сім'я» І. Нечуя-Левицького, «Земля» та «У неділю рано зілля копала...» Ольги Кобилянської, «Зачарована Десна» О. Довженка, «Чотири броди» М. Стельмаха та інші. Щоправда, внаслідок інсценування прозовий або ліро-епічний твір значно втрачає на ліричних відступах, на авторських рефлексіях над долею персонажів. У транспозиції мови прози / ліро-епіки на мову драми майстерність інтерпретатора полягає в тому, щоб оприявнити авторські інтенції белетриста (поета) через мову й дії персонажів п'єси або фільму [Семенюк 2012, 256].

Драматурги, розгортаючи сюжет, завжди надають вирішального значення **розв'язці**, адже саме на цьому етапі п'єси розв'язуються усі суперечності, розплутуються сюжетні вузли й інтриги. Має рацію В. Лесин: чим гостріше у драмі конфлікт, тим напруженіша дія в ній; чим переконливіше окреслені характери, – тим більш значущою має бути розв'язка.

Закон драматичного дійства, згідно з яким розвиток дії повинен впливати з рішень дійових осіб, стосується не лише головних героїв, а й усіх другорядних персонажів п'єси.

Вони відіграють істотну роль у дії, навіть якщо вимовляють лише кілька слів або з'являється у масовій сцені. Значущість їх реплік або появи залежить від того, наскільки активно ці персонажі задіяні у сцені. А це означає, що приймати рішення повинні й вони [Лоусон 1960, 371-372].

Композиція п'єси значною мірою визначається її жанровою специфікою. Одним із двох видів драми стала **трагедія** (*грец. tragoedia, буквально – цапина пісня*). Цей драматичний вид у своєму розвитку зумовив появу терміна «**трагічне**» – принципу освоєння світу, що характеризується сприйняттям глибоких страждань і навіть загибелі людей, які втілюють певний суспільний ідеал. Із трагедією також пов'язано поняття **катарсису** – духовного очищення, співчуття реципієнта літературним героям.

Трагедія як літературний рід і водночас спосіб його сценічного втілення в театрі на різних періодах розвитку характеризується складними і глибокими конфліктами, які, як правило, завершуються смертю героїв, що не змогли подолати нездоланних перешкод («Гамлет», «Король Лір», «Отелло» Шекспіра, «Розбійники» Шіллера, «Камінний гість», «Скупий лицар» О. Пушкіна).

В українській літературі трагедія з'являється за часів романтизму. Тематика її переважно історична. Це твори М. Костомарова «Кремуцій Корд», «Сава Чалий» і «Переяславська ніч».

Жанр трагедії трансформується в реалізмі ХІХ ст., коли трагічне засновується насамперед на матеріалі самого життя, а через осмислення історичних подій минулого показується сучасність і прогнозується майбуття (твори «Полуботок» О. Барвінського, «Оборона Буші» М. Старицького).

Пафос трагедії «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого зумовлено гостротою конфлікту між повстанцями-гайдамаками і польською шляхтою, зрадою честолюбного повстанського ватажка, який «за панські ласощі й принади» перекинувся у ворожий табір і за зраду повинен понести заслужену кару.

З точки зору мовностилістичної, пафос твору зумовлено й тим, що написано його ритмізованою прозою, яка сходить до п'ятистопного ямба – архетипного віршового розміру трагедії. У фіналі Гнат Голий категорично

відкидає виправдання колишнього свого побратима, нагадує Саві про його злочини, заподіяні гайдакакам і всьому народові:

«... За те, що кіш у Чорнім лісі наш спалив, напавши зрадою на нього; за те, що ти ловив товаришів своїх і в руки панські віддавав; за те, що церкву ти спалив – тебе громада наша смерті присудила, і виповнить присуд громадський ми взялись... Колись, хрестами помінявшись, ми перед образом дали присягу оборонять людей своїх від людської кривди і напасті; присягу ту зламав ти, брате, тепер вона тебе вбиває!..» [Карпенко-Карий 2005, 261]

І сьогодні трагедія І. Карпенка-Карого навчає обдумувати кожний крок, кожний вчинок, нагадує, що невважені дії можуть стати горем, нещастям, невідворотним кінцем.

Джерелом **комічного** є невідповідність «високої» драматичної форми і «побутового» змісту, мети й засобів її досягнення, намірів і їх реалізації. На думку критиків, така невідповідність існує завжди, тому комедія – це «вічно молодий драматичний вид». Г.Е. Лессінг слушно зауважував: комедія має виправляти людей «сміхом, а не насмішкою».

Якщо в античні часи вважали, що між трагедією й комедією лежить неподоланна формозмістова прірва, то новітні теоретики літератури твердять про їхню глибинну спільність. Адже обидва жанри різними шляхами втілюють одну й ту саму мету – **зображення життя людини в динаміці її стосунків із довкіллям та подолання внутрішніх суперечностей.**

«Комедія, – пише В. Сахновський-Панкєєв, – служить тому ж утвердженню прекрасного, доброго, справедливого, що й трагедія, тільки здійснює це іншими засобами, ніби застосовуючи метод, який у математиці називається «доказом від супротивного» [Сахновський-Панкєєв 1966, 48].

Г. Гегель називав комічними дії, в яких «дріб'язкові й нікчемні цілі здійснювалися з виглядом великої серйозності». Такий підхід комедіографів до зображення дійсності зумовлював особливий конфлікт, відмінний від драматично-трагедійного. Це й зумовило народження і розвиток комедії з її численними підвидами (трагікомедія; комедія ситуацій; commedia dell'arte –

комедія масок; *commedia da fare* – «комедія, яку треба зробити»; лірична комедія; фантастична комедія; комедія-гротеск тощо).

Драматург, будуючи сюжет комедії, підбирає життєві **факти, настрої та погляди**, змальовує **постаті**, які заслуговують осуду (Терентій Пузир, Герасим Калитка, Мартин Боруля у творах І. Карпенка-Карого; Саватій Гуска та його родина, Мина Мазайло, тьотя Мотя з Курська, Малахій Стаканчик у творах М. Куліша; голова колгоспу Таран та інші чоловіки-персонажі «Фараонів» О. Коломійця). У комедії будь-яка випадковість умотивована закономірністю дії, логікою комедійного характеру [Сахновський-Панкеєв 1966, 52].

Тому комедії знакових українських драматургів і сьогодні хвилюють читача та глядача завдяки життєвій правді, яскравості та колоритності образів – цілої галереї типів сучасного авторам суспільства, які приходять у писемні твори з самого життя; вмілому використанню фольклорних мотивів, соковитої народної мови.

Так, за влучним спостереженням І. Франка, «твори Івана Карпенка-Карого, першого нині майстра на ниві української драматичної літератури, виявляють велике багатство обсервації, вірність спостережень і вмілість схоплювати на льоту нові явища в житті сучасного українського села» [див. Франко 2008, 377-379].

Побіжний погляд на поетику драматургії І. Карпенка-Карого свідчить про те, що автор значно випередив свій час, застосовуючи прийоми, характерні для багатьох сучасних п'єс: *гостро пародійний гротеск* (у «Розумному та дурні», «Ста тисячах», «Суєті», «Житейському морі»), *химерно-довільні засоби показу дійсності* – *видіння, мрії, сни* (у «Мартині Борулі», «Хазяїні»), *промовисту ономастику, фольклорні інкрустації, очуднення*.

Досить пригадати розмови між Мартином Борулею і наймитом Омельком. Зовні простакуватий наймит сміливо висміює дворянські примхи свого хазяїна, високопарний стиль його мови:

«Мартин. Геть з очей, паршивий робітник! Тобі гиндики пасти, а не коней глядять! Самі кращі коні пропали! Будеш ти мені одслужувать за коней шість літ.

Омелько. А буду. Таке діло. (Набік). А хто ж мені одслуже за чоботи та за кобеняк? Якби не ти, то я б їх і не брав...» (дія II, ява третя) [Карпенко-Карий 2005, 24].

«Мартин. ... Чую, як мені легко робиться: наче нова душа сюди ввійшла, а стара, дворянська, попелом стала. Візьми, Омельку, попіл і розвій по вітру!..

Омелько. І що б то було на цигарки віддать!» (дія V, ява шоста) [Карпенко-Карий 2005, 56].

Розгортаючи сюжет, драматург заради створення комедійних ситуацій використовує різноманітні художні прийоми і засоби. Часто вони позначені умовністю (картини сновидінь або марення, специфічна ономастика, просторічні вислови, вульгаризми, варваризми), але для посилення комічного пафосу – незамінні.

Критики, особливо у ХХ столітті, не раз пропонували подавати в комедії *позитивного героя*, який нібито мав протистояти носіям консервативного, реакційного в житті (відомо, що М. Булгакова змушували ввести образ «позитивної піонерки» в комедію «Іван Васильович», за якою знято кінофільм «Іван Васильович змінює професію»). Однак всі такі поради терпіли фіаско, позаяк суперечили природі цього драматичного виду.

Зате не меркне мудре слово М. Гоголя про те, що справжнім героєм комедії є сміх і тільки сміх. Саме він і визначає композицію комедії, її конфлікт, її сюжет.

Третім видом драматичного ряду є **драма** у вузькому розумінні категорії. Романтична драма, продовжуючи боротьбу проти класицистичних канонів, вдається до символізації в розкритті конфлікту між добром і злом.

Наприклад, романтичним пафосом насліджені українські *героїчно-історичні драми* «Богдан Хмельницький», «Оборона Буші» М. Старицького, «Довбуш» Гн. Хоткевича, «Про що тирса шелестіла» С. Черкасенка.

Реалістична драма XIX-XX ст. культивується в наступних жанрових різновидах: *соціально-побутовому* («Доки сонце зійде, роса очі виїсть» М. Кропивницького), *соціально-психологічному* («Наймичка» І. Карпенка-Карого, «Украдене щастя» І. Франка), *проблемно-філософському* («Одержима», «Руфін і Прісцилла», «Камінний господар» Лесі Українки). Поєднання історичної конкретики з умовністю й символічним звучанням сюжету й характерів визначає жанрову специфіку *фантастичної драми* Лесі Українки «Осілля казка», *феєрії* «Лісова пісня».

Написати п'єсу неважко. Важче дописати п'єсу, – твердив Віктор Розов [Розов 1970, 17]. Якщо творчою метою поета-початківця є показати свої переживання, а прозаїка-початківця – висвітлити низку важливих, із його точки зору, подій, то молодий драматург намагається і показати переживання, заломлені через внутрішній світ персонажа п'єси, і змодельовати події, увиразнюючи їх співвіднесенням різних точок зору.

«Ліплення» п'єси розпочинається з того самого етапу, що й писання великого прозового твору, – **добору теми та художніх засобів її втілення**. Першими драматургічними спробами виступають, як правило, сценки або скетчі зі шкільного та студентського життя, сценарії святкових вечорів. Більш зрілий автор може спробувати розв'язати деякі глобальні питання людської спільноти, моралі та духовності, людської психології тощо. Проте треба мати значний життєвий і творчий досвід, перш ніж братися до таких тем.

«Хочеш стати драматургом? Це, мабуть, від того, що ти не маєш жодного уявлення про те, що це за річ» [Гессен 1912, 8]. Ця репліка німецького мистецтвознавця, категорична за тональністю, насправді не є насмішкою над прагненням молодого автора увічнити свої думки та переживання у драматичній формі. Річ у тім, що драматургія, практично як і проза, переважно є **проміжним** або **фінальним** етапом у становленні майстерності, формуванні індивідуального стилю письменника.

Найголовніше – *налаштувати себе на писання п'єси* (В. Розов).

Важливим елементом усякого драматичного твору, як уже мовилося, є майстерно виписаний діалог, переваги якого початківець помічає насамперед – у читанні класичної п'єси або перегляді театральної вистави.

Водночас у творенні власної драми не варто наслідувати повсякденну розмову. Драматичні твори, чия життєздатність ґрунтується винятково на діалозі, – найменш цікаві у плані сценічної постановки, проте можуть становити неабиякий інтерес як лезедрами.

Інший момент – «драматичний вузол», або ситуація, яка спонукає героя або групу героїв діяти, приймати рішення. Конфлікт, колізія, боротьба – ці слова часто вживаються стосовно п'єси. Що більше перешкод доведеться долати героям, то цікавішим вийде твір. І тут також варто слідувати внутрішньому ритмові драматичного конфлікту: чергуванню головних та другорядних подій (до них належать побутові сцени, роздуми, повчання). Важливо стежити, щоб сцени чергувалися рівномірно й головна сюжетна лінія п'єси не втратилася за «плетінням слівес».

Отже, які основні ознаки характеризують майстерність драматурга?

1. Уміння вводити дійових осіб.
2. Уміння підготувати появу наступної дійової особи.
3. Уміння побудувати зав'язку п'єси.
4. Уміння розташувати фігури головних героїв одну навпроти одної, створюючи конфлікт.
5. Уміння від першої до останньої репліки / ремарки утримати сценічну напруженість.
6. Уміння побудувати вмотивовану дією розв'язку п'єси.

І ще – «справжній драматург показує найпрекрасніші самоцвітні камінці лірики переважно в коротких репліках, які вражають душу» [Гессен 1912, 13].

Узагальнюючи, варто наголосити на таких акцентах.

Значно обмеженіша у змалюванні людських характерів через відтворення послідовності подій, ніж **епос**, і в розкритті характеру через показ ставлення ліричного героя до змалюваної дійсності, ніж **лірика**, **драма** розкриває

характер шляхом гострого, а часом непримиренного (трагедія) зіткнення людських поглядів, інтересів, сприйнять, уявлень, смаків, бажань, надій тощо. Драматург може вводити у твір досить розлогі ліричні або публіцистичні відступи, деталізувати масу подій; кожна така подія в драмі повинна бути відтворена в дії.

Будь-яка п'єса, незалежно від жанру, – це вияв спілкування автора з реципієнтом (читачем, глядачем). Тому в цьому спілкуванні, як і в будь-якому іншому, наявний свій «етикет». Дотримуватися художнього такту, не нав'язувати глядачеві готових висновків, не розкривати йому з перших слів свого підтексту, прагнути оволодіти його увагою, залучити його у послідовний розвиток подій, не йти шляхом найменшого опору – такі вимоги повинен ставити до себе молодий драматург.

Зв'язок між театром і сценічним твором зумовлено не лише тим, що драму треба показати, – цей зв'язок сягає доволі глибоко. Справжнє народження драми найчастіше пов'язано зі втіленням її на кону. Як і читач, драматург не бачить її, доки не покаже глядачеві. Драма – це театр певної тональності, це конкретна вистава. Театр – це жива творчість і співтворчість, це і актор, і художник, композитор, декоратор, освітлювач. Усі найвеличніші твори досягали висот тоді, коли між залом і сценою установлювався магічний зв'язок.

ЛІТЕРАТУРА

1. Бородин А. Как писать пьесу: популярное руководство для начинающих драматургов / Александр Бородин. – [Б. м.] : Театропечать, 1928. – 96 с.
2. Веллер М. Слово и профессия / Михаил Веллер. – М. : Издательство «АСТ», 2008. – 543 с.
3. Гессен Р. Технические приемы драмы: руководство для начинающих драматургов / Роберт Гессен; пер. с нем. В. Сладкопеева и П. Немвродова. –

СПб. : Издание журнала «Искусство», 1912. – 155 с. – (Энциклопедия сценического самообразования. Т. 5).

4. Карпенко-Карий І. Хазяїн : драматичні твори / Іван Карпенко-Карий. – Х. : Фоліо, 2005. – 317 с.

5. Лоусон Дж. Теория и практика создания пьесы и киносценария / Джон Говард Лоусон ; пер. с англ. – М. : Искусство, 1960. – 563 с.

6. Новобранець О.Б. Драматургія обробок : основні риси і специфіка жанротворення : [навч. посібник] / О. Новобранець. – К. : ІЗМН, 1998. – 72 с.

7. Розов В. Из бесед с молодыми литераторами / Виктор Розов. – М. : Сов. Россия, 1970. – 112 с. – (Писатели о литературе).

8. Сахновський-Панкеєв В. Мистецтво комедії / Володимир Сахновський-Панкеєв. – К. : Мистецтво, 1966. – 66 с.

9. Семенюк Г.Ф. Літературна майстерність письменника : підручник / Григорій Семенюк, Анатолій Гуляк, Наталія Науменко. – К. : ВПЦ «Київський університет», 2012. – 367 с.

10. Франко І.Я. Нарис історії українсько-руської літератури до 1890 р. З остатніх десятиліть ХІХ віку / Іван Якович Франко. – Дрогобич : Видавнича фірма «Відродження», 2008. – 464 с. – (Золота Франкіяна).

11. Boyesen H.H. Goethe and Schiller. Essays on German Literature / Hjalmar Hjorth Boyesen. Chicago, 1879. xiii, 184 p.

Дані про автора:

ПІБ: Науменко Наталія Валентинівна

Науковий ступінь: Доктор філологічних наук

Вчене звання: Професор

Навчальний заклад: Національний університет харчових технологій

Посада: Професор кафедри українознавства

Тема статті: Формозмістові константи писемного твору у становленні індивідуального стилю драматурга

Адреса, індекс: вул. Будівельників, 21/9, кв. 17, м. Київ – 02100

Телефон: (044) 558-5730; (050) 946-9853

Електронна пошта: flam1@voliacable.com