

МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
НАЦІОНАЛЬНИЙ УНІВЕРСИТЕТ «КИЄВО-МОГИЛЯНСЬКА АКАДЕМІЯ»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра літературознавства імені Володимира Моренця

Кваліфікаційна робота

освітній ступінь – бакалавр

на тему: **«БАРОКОВА СИМВОЛІКА В П'ЄСІ ІВАНА КОЧЕРГИ
“МАЙСТРИ ЧАСУ”»**

Виконала: студентка 4-го року навчання
Спеціальності – 035.1 ФІЛОЛОГІЯ
(Українська мова та література);
освітньої програми: *Мова, література, компаративістика*

Семенишина Олександра Ігорівна

Керівник: Пелешенко Н.І.,
Кандидат філологічних наук

Рецензент: Пашко О.В., к.філол.н.
Кваліфікаційна робота захищена
з оцінкою «_____»

Секретар ЕК _____

«_____» _____ 2024 р.

Київ – 2024

Зміст

Вступ.....	3
Розділ 1. Барокові тенденції у драмі першій третині XX ст.....	6
1.1.Епоха бароко.....	6
1.2.Бароко в модернізмі.....	7
1.3.Творчість Івана Кочерги.....	9
Розділ 2. Символіка п'єси «Майстри часу».....	11
2.1.Символіка курки.....	11
2.2.Символіка часу.....	18
2.3.Символіка чисел.....	22
Висновки.....	26
Список використаної літератури.....	29

ВСТУП

Барокова поетика була активно експлуатована у творчості письменників першої третини 20 століття. У контексті бароковості дуже показовим є доробок драматургів цього періоду, зокрема Івана Кочерги, «модерніста в соцреалістичному інтер'єрі» (В. Агеєва).

Актуальність нашого дослідження полягає у простеженні та систематизації барокової символіки у п'єсі Івана Кочерги, «Майстри часу», яка принесла автору у 1930-х роках велику популярність на теренах радянської імперії. Цій драмі були присвячені наукові статті, але вони фокусувалися переважно на категоріях часу та простору, яких І. А. Кочерга торкався у кожній драмі. Однак у текстах драматурга, зокрема і в «Майстрах часу» варті уваги не лише ці категорії, а й багата символіка, розшифрування якої розширює інтерпретаційне поле п'єси.

Теоретична основа роботи. Для якомога ширшого розкриття дослідження було розглянуто з кількох аспектів, а саме: епоха бароко, бароковий театр як невіддільна складова епохи, барокові риси в модернізмі (у тому числі й з позиції драми) та творчість Івана Кочерги.

Такі науковці, як Ігор Ісіченко, А. Д. Попова, Павло Притуляк описали барокову епоху. Зокрема, найбільш вичерпно добу описав Ігор Ісіченко у підручнику «Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.)», не лише охопивши всі етапи розвитку (раннє, зріле та пізнє), а й дослідивши історію вивчення та окремі жанри та тексти.

Власне питанню барокового театру присвятили свої праці (статті, монографії) наступні дослідниці: Ніна Павлюк, Наталія Пелешенко і Людмила Софронова. Монографія останньої під назвою «Старовинний український театр» стала нарижним каменем, адже літературознавиця розглядає шкільний театр бароко під призмою різних критеріїв (частина з яких мала у бароко чільне місце):

час, слово, простір, світ, театральна ефектність, видиме/невидиме тощо. А Наталія Пелешенко у ряді праць розкрила риси жанрів, зокрема містерії.

Про барокові тенденції у модернізмі написали дослідження Мар'яна Мельниченко і Наталія Пелешенко. У своїх роботах науковиці описали це питання з різних боків. Перша довела, що модернізм активно послуговувався бароковими елементами на прикладі кількох авторів. А друга літературознавиця типологізувала риси барокової драми у літературі 20 століття.

Своєю чергою, Віра Агеєва, Вікторія Атаманчук, В'ячеслав Брюховецький, Марина Гринишина, Лариса Залеська-Онишкевич, Михайло Кудрявцев, О. Сакун, Тетяна Свербілова, Наталя Малютіна, Людмила Скорина, Вікторія Халамендик, Валентина Школа зосередилися уже на творчості Івана Кочерги, ба навіть окремі статті та розділи книг присвячені інтерпретації та історії п'єси «Майстри часу». Велику увагу у більшості з цих досліджень було присвячено категоріям часу та простору у художньому тексті.

Тож **метою** роботи стало дослідити барокову символіку у п'єсі Івана Кочерги «Майстри часу», яка має різноманітний прояв, а саме курка, час та значення чисел у тій чи іншій сцені.

Перед собою ми поставили наступні **задачі**:

- схарактеризувати бароко як епоху;
- виявити барокові риси у модернізмі;
- підтвердити впливи барокової драми на драму модернізму;
- з'ясувати основні риси творчості Івана Кочерги;
- проаналізувати драму «Майстри часу» через призму барокових знаків;
- проінтерпретувати значення барокових образів у тексті драматурга;

Об'єктом дослідження є п'єса Івана Кочерги «Майстри часу» (1933 р.).

Предметом роботи є трактування барокової символіки у драмі «Майстрах часу», а саме інтерпретація курки, часу та чисел, які залежно від контексту дії де-факто по-різному впливають на сприйняття сюжету тексту.

Хронологічні рамки дослідження – це перша половина 20 століття, коли в мистецтві ще простежуються модерністські тенденції та починає адміністративно, не за логікою естетичних змін, запроваджуватися соцреалізм, що стало ідеологічною перемогою державної ідеології над мистецтвом.

Методологією дослідження є культурно-історичний, структурно-семіотичний та біографічний підходи, а також звернення до рецептивної естетики.

Методами наукового дослідження було спостереження, порівняння художнього тексту із трактуваннями різних вчених, викладеними у наукових працях, та аналіз наукових джерел (статті, монографії, кваліфікаційні роботи, дисертації, конференційні доповіді).

Обсяг і структура роботи. Кваліфікаційна робота складається зі вступу, двох розділів, висновку та списку використаних джерел. Загальний обсяг кваліфікаційної роботи 32 сторінки.

РОЗДІЛ 1. БАРОКОВІ ТЕНДЕНЦІЇ У ДРАМІ ПЕРШІЙ ТРЕТИНИ ХХ СТ.

1.1. Епоха бароко

Рецепція культурою, та зокрема літературою ХХ ст. естетики і поетики доби бароко відбувалася на різних текстах: формальному, образному, символічному, сюжетному тощо. Чим же приваблювала митців спадщина бароко як першого європейського стилю, що домінував у мистецтві протягом XVII-XVIII ст. Основні принципи естетичного світогляду ґрунтувалися на пафосі високих почуттів, потязі до надприродного і незбагненого, пишноті форми, нескінченності та недосяжності [7, с. 25-26].

Значення терміну «бароко» теж досить строкате, як сама епоха. За першою версією слово походить з XIII століття і позначає фігуру силогізму, що веде до неправильних висновків [7, с. 27]. Друга (найбільш відома) пов'язана із висловом на позначення перлини неправильної форми у перекладі із португальської [7, с. 27]. А остання версія заснована на негативному відгуку французьких просвітників для позначення складної та химерної для їхнього світогляду форми [7, с. 28]. Початку вивчення українського літературного бароко ми завдячуємо Дмитру Чижевському, який вперше в українському просторі застосував термін бароко до літературного матеріалу [18, с. 160].

Для барокового тексту характерні такі риси: суб'єктивізм, зокрема і в ставленні до краси, динамізм, нескінченність перспектив, символізм, метафоричність, умовність, концептизм, феєричність, химерність, антиномічність, розуміння ілюзорності та марнотності світу, відкритість тексту, інтелектуалізм та ерудиція авторів, наявність кодів, які приховують додаткові сенси [7, с. 28-31]. Опозиційний до Ренесансу стиль формує свою естетику, поетику, свій канон, який охоплює мистецькі прояви різних соціальних і освітніх середовищ, що між собою взаємодіяли на рівнях високого, середнього і низового Бароко [25, с. 30]. Хоча середній рівень був не продуктивний в українській

культури, а кордони високого і низового бароко, їхня взаємодія давала продуктивні результати для розвитку культури [25, с. 30].

Однією ж з основних ознак Бароко є театральність, яку за словами Сергія Кримського і культивувало мистецтво XVII-XVIII ст. Учений був переконаний, що саме театр мав вплив на всі інші мистецтва епохи Бароко, коли скульптура так театралізується, що стає схожою на пантоміму, а сюжети священної історії, втілені в українській іконі XVIII ст. «набувають рис театральної дії» [9, с. 41]. Тобто, театральність, на думку С. Кримського, набирає рис парадигматичної ознаки [9, с. 41].

Усі найвідоміші жанрові форми: містерії, мораліте та міраклі були представлені в українській шкільній драматургії [25]. Також церковний обряд і різдвяна шкільна драма сприяли розвитку такого межового явища як вертеп, народно-ритуального театрального різдвяного дійства [25, с. 178]. І важливою характеристикою художнього простору цих жанрів є триярусний вертикальний поділ сцени, який за аналогією відповідний до космосу за християнськими уявленнями: «небеса – земля – пекло» [18, с. 164].

1.2. Бароко в модернізмі

У модерністському мистецтві XX століття простежуємо рецепцію драми XVII-XVIII століть як одного із найрепрезентативніших виявів барокового стилю на теренах України за твердженням Миколи Сулими [26, с. 484],

Тож серед домінантних ознак барокового тексту автори, які творять в рамках модерністської поетики, звертаються до символізму (у широкому значенні) [15, с. 43], метафоричності та суб'єктивізму, інтелектуально наснажують свої твори [15, с. 42]. І це виражається за допомогою алегорії, адже «алегорія спонукає до гри» [13, с. 54].

У першій третині XX століття в українському мистецтві формується «нова драма», яка постала в контексті європейського культурного вибуху кінця XIX ст. і утворення «нової європейської драми». Ранньомодерністська, переважно символістська драма культивує символізм, еkleктизм, метафоричність,

множинність і неоднозначність інтерпретацій, еkleктику тощо [23, с. 8–9, 12]. Ще однією важливою рисою є стилізація, як гра із сенсами і формами, жанрами і стилями і творення нових сенсів і форм [23, с. 12–13]. Модерністська стилізація найширше торкалася античної трагедії, романтичної мелодрами і барокової п'єси. Остання генерується переважно як неоромантичний феномен [22, с. 13]. Це пояснюється і тим, що Модернізм, як і Бароко, орієнтовані на відкритість форми, на текстову і жанрову взаємодію, що розмивало чіткість та однозначність, постулює в мистецтві попередньої реалістичної доби [23, с. 34].

Присутність бароко в культурі ХХ ст., в добі модернізму, окреслив Віктор Шкловський, говорячи про 20-ті роки ХХ століття, як про добу «бароко» [12, с. 10]. Яскравими представниками символістської драми в українській літературі можна вважати Олександра Олеся, Спиридона Черкасенка, Якова Мамонтова та Івану Кочергу, творчість яких демонструє близькість естетичних платформ і поетики бароко та модернізму [23, с. 201].

Теоретичною базою цих процесів може бути концепція Дмитра Чижевського про хвилеподібну змінність культурних епох за показником раціональності та ірраціональності, коли бароко та модернізм перебувають на одній стороні відомої параболи як представники нереалістичних стилів [12, с. 8]. Це виражається кодованим типом письма, асоціативно-інтуїтивною міжстильовою комунікацією [18, с. 159]. До речі, цим критерієм теж відповідає романтизм [18, с. 159], вплив якого на творчість Івана Кочерги також можна простежити.

1.3. Творчість Івана Кочерги

Як й інші митці всіх часів, драматург не міг оминати вічні та найбанальніші питання, котрі кожна епоха трактувала по-своєму. Але у порівнянні з багатьма Іван Кочерга дуже строкато та неоднозначно розкривав аспекти часу, простору, любові та інші, що неодноразово звертало увагу дослідників [3, с. 5]. Саме тому автор записав своє ім'я в історії літератури ХХ століття та свого часу був визнаний у Радянському Союзі, як один із провідних

авторів драми [3, с. 5]. І це має всі підстави, адже не звернути увагу на особливий почерк митця неможливо.

Переважно стиль Івана Кочерги – це синтез «романтичної казки у поєднанні з мелодрамою і водевілем» [23, с. 212]. Саме така жанрова специфіка драм автора може сприяти прочитанню цих творів як простих, провінційних та застарілих [23, с. 212], але на нашу думку це досить однобоке бачення творчості драматурга, адже враховуючи політичні умови минулого століття, Іван Кочерга зміг створити тексти, що випередили час. А беручи до уваги ще той факт, що драматург творив у рамках естетики символізму, системі, яка суперечить культурі динамізму, який активно входив у пореволюційне культурне життя, бурхливе й експресивне [14, с. 96].

Поєднання кількох жанрів з погляду форми довершується важливою рисою з погляду змісту – філософська ідея або думка [23, с. 362]. І саме за допомогою категорій часу та простору драматургу вдало вдається втілити філософську частину. Це яскраво видно у п'єсах «Песня в бокале», «Фея гіркого мигдалю», «Марко в пеклі» [23, с. 361]. Окрім цього ще однією не менш важливою рисою варто виокремити принцип подвійності, суть якого полягає у роздвоєності, яку Іван Кочерга застосовує «на різних рівнях твору» [1, с. 182]. Саме тому у «Майстрах часу» (та інших драматичних текстах) фінальна сцена має «трагічне звучання» [1, с. 182].

Але також автор вдається до елементів гри у текстах: «змагання й перегони», «музика й танці», «вистави і видовища» [29, с. 198–199]. А Карфункель у «Майстрах часу» (і Виходцев з «Нічної тривоги») – це свого роду персонаж-режисер [29, с. 200].

Ще одним маркером творчості Івана Кочерги є казковий мотив. У драматичних текстах він розкривається по-різному. Наприклад, у таких текстах як «Вигнанець Вагнер», «Фея гіркого мигдалю», «Алмазне жорно», «Свіччине весілля» легко помітити його глибоку вкоріненість у сюжет [28, с. 165]. А в

«Майстри часу», «Марко в пеклі», «Підеш – не вернешся», «Натура і культура» лише частково [28, с. 165].

Значним фактором впливу варто вважати біографію драматурга. Адже, наприклад, широко відомо, що певний проміжок часу Іван Кочерга писав драматичні тексти російською мовою. До прикладу, драма «Майстри часу» має свою російську версію, перекладену спеціально для конкурсу, який вплинув на популярність автора. Але також значним фактом у життєписі драматурга Тетяна Свєрбілова визначає ще й «усамітненість в середовищі провінційного чиновництва» [22, с. 10]. Тож Іван Кочерга читав та надихався Гофманом, Генріхом Гейне, Новалісом, Людвігом Тіка, Альфредом Мюссе, Едмондом Ростана [22, с. 10–11].

Що стосується тематики потягів та все з тим пов'язане, то тут теж є біографічний фактор, оскільки «батько був залізничним службовцем» [27, с. 239], що вплинуло на сприйняття Івана Кочерги часу.

РОЗДІЛ 2. СИМВОЛІКА П'ЄСИ «МАЙСТРИ ЧАСУ»

Враховуючи всі обставини написання тексту, трактування барокових символів буде мати відтінок соціалістичного реалізму, що вже утвердився як єдиний стиль радянського мистецтва. Але попри ідеологічні ножиці, Іван Кочерга продовжує працювати в рамках поетики символізму, занурюючи уважного читача в цікавий процес інтерпретації символів, які він вибудовує на текстах світової та української літератури, зокрема бароко і модернізму. Що стосується драми «Майстри часу» (перша назва – «Курка і годинникар»), то у самій назві закодовані символи, «які карнавально перевертаються» [1, с. 185].

2.1. Символіка курки

Курка – це ключовий символ п'єси. І навіть перша назва тексту теж містила у собі згадку про курку, що підкреслює тезу про важливість цього образу-символу. У словнику символів культури України зазначено, що «курка – символ прекрасних материнських якостей, ніжної і турботливої вдачі; розсудливої та мудрої виховательки; знак недалекої, недовірливої, неслухняної людини-недотепи» [24, с. 132].

У контексті п'єси багато персонажів так чи інакше пов'язані із символом курки. Це і Лундишев, і Ліда, і Таратута, і Юркевич, і епізодичні персонажі, такі як Оля і музикант Куриця, і навіть Карфункель.

Лундишев. Образ графа у п'єсі – це власник курячої ферми до приходу комуністичної влади. І хоч ставлення героя не змінюється і відповідно трактування, але в силу історичних обставин Іван Кочерга не міг не змінити долю Лундишева. Попри трагічну сюжетну лінію цей персонаж сказав наступну репліку у першій дії: «А яка краса! Які груди, ноги, голова, – а пір'я! Зовсім золотого кольору, наче в казці. Це поема, а не курка» [8, с. 443]. І загалом за

змістом п'єси автор зображує графа як турботливого, але одночасно недовірливого.

Ліда. Хоч персонажка не змінювала свої політичні погляди, але значення курки у її літературній долі змінювалось. Варто навіть згадати першу появу, яка тісно пов'язана із куркою: «Ю р к е в и ч. Ти, ти моє щастя! Це ти моя принцеса Буль-Буль, моя курочка. (Сміється) Ах, коли б я тобі розказав!.. Адже ж це ти, ти золота птиця Індаупа, це тебе я знайшов у горах Сатпури, на річці Чамбал, принцеса Буль-Буль ель Газар. А скажи, тебе не кусають блохи?» [8, 449]. Останнє речення чітко наводить на аналогію Ліда-принцеса Буль-Буль ель Газар, адже трохи раніше граф Лундишев давав рекомендації щодо перевезення породистої курки: «Да, трохи не забув – блохи! Це вже не в службу, а в дружбу, – пошукаєте в неї, мій голубе, бліх, якщо ця капость заведеться. Якщо в неї буде погано с шлунком – дайте їй трошки червоного вина» [8, с. 445]. Також абсурдною видається рекомендація щодо червоного вина, що теж є натяком на Лідину майбутню революційну діяльність, адже персонажка дотримується комуністичних поглядів. Можна подумати і про натяк на пролиту кров невинних жертв майбутнього більшовицького режиму, тих, хто не вписуватиметься в категорію «своїх», а буде належати до тих, хто підлягає знищенню.

Навіть при уважному прочитанні легко вловити на лексичному рівні порівняння породистої курки з Парижа та головної героїні, які автор вкладає як у уста інших персонажів, так і в примітках між репліками. Наприклад: «Входить Л і д а, дуже молода, гарненька дівчина, з рудувато-золотавим волоссям» [8, с. 446].

Але варто зазначити, що трактування запропоновані на початку розділу не підходить під образ Ліди. Ця курка – це недосяжна жар-птиця, метерлінківський синій чи сковородинівський невловний птах. У Кочерги: «Ю р к е в и ч. Так, ти не тихий вогник щастя, золота мрія, до якої, наче дитина до свічки, я тягнувся всі ці роки. Тільки такий дурень, як я, міг вважати за тихе золото твоє блискуче пір'я – полум'яна птице революції... І як же боляче обпікся я об ці палаючі крила. Ну,

що ж – прощавай... (*Одвертається.*) Лети в свої пожежі, невловима жар-птице» [8, с. 485]. Що виводить контекстуальне значення символу.

А в кінці п'єси, події якої відбувалися у 1929 році, Іван Кочерга зображає новий поворот у житті Ліди – нова керівниця курячого господарства, що постає на місці ферми Лундишева. І у цьому контексті значення ключового символу вписується у розсудливість та втілення певних материнських якостей, якщо слідувати терміну зі словника символів культури України. Але найцікавіший каламбур від автора – закінчення сюжетної лінії принцеси Буль-Буль ель Газар, яку фактично зведено із Лідією:

«Л і д а. Ну, звичайно ж, курка. Це наша принцеса Буль-Будь ель Газар, – пам'ятаєш?

Ю р к е в и ч. Та що ти!

Л і д а. Пам'ятаєш, як ти проміняв мене колись на курку, ну, а тепер...» [8, с. 494].

З однієї сторони вже не можна стверджувати, що Ліда – це курка, адже вона тепер над неї вивищується як утримувачка, а з іншої – крапка у любовній лінії Олексія та комуністки. А з третього боку через те, що персонажка нарешті вибрала спокійне життя, вона втрачає характеристики недосяжної жар-птиці та стає подібнішою до характеристики курки: «А тепер – куряча мама, квочка, курчат виводжу» [8, с. 492]. А також ця репліка є зневажливою характеристикою дружини Юркевича як представниці міщанського світогляду, Лідіної суперниці ще від першої дії.

Таратута. У випадку цього персонажа трансформація символу відбувалася полярно, адже спочатку персонаж душив курей, а потім став причетним до їх розведення. І це цікавий сюжетний поворот, оскільки дозволяє трактувати символ відповідно до контексту.

Спочатку (з історичного погляду – через жорстокість історичних подій) Таратута душить курей як ворогів революції. Тут можна припустити, що це певна

символічна ілюстрація, оскільки курка може означати достаток та спокій, а герой як комуніст порушив його, проливаючи кров курей (можливо і людей також, але про це не згадано у п'єсі). Наприклад: «Таратута – куряча смерть. Ха-ха-ха! Сьогодні тут, а за півгодини – шукай вітра в полі. Щодня нова дівочка!» [8, с. 460]. Певним чином це перегукується із презентацією Ліди як людини з поїзда, що теж є маркером постійного переміщення в ім'я боротьби, вічного руху. Куряча смерть – це і загроза спокійному міщанському життю.

Уже згодом, після повного встановлення радянської влади, Таратута уже сприймає курку як власність режиму, як те, що належить і йому як її представнику (як колись попередній власник): «Тепер, брат, курка – рідкість. Якщо й потрапить яка дурна під колеса, то й ту воскрешати доводиться» [8, с. 473]. І ще варто зазначити, що курка, котра була в руках у персонажа у цій дії жива завдяки воскресенню: «А ось тут і починається воскресеніє із мертвих та інші чудеса» [8, с. 473]. І це уже, власне, чи не натяк на божественність нової ідеології та важливість того світлого та цінного, що втілює цей символ. Отож, Таратута – це куродав, а потім охоронець та споживач не лише курей, але і результатів діяльності нового суспільного ладу. Тут також варто наголосити, що «Воскресеніє мертвих» – це відома драма-мораліте середини XVIII авторства Георгія Кониського, що може бути натяком як на свідоме звернення до барокової поетики, так і маркером вирішення соціальних конфліктів і встановлення соціальної справедливості, що простежується і в п'єсі колишнього професора Київської Академії.

Юркевич. Літератор Юркевич, який випробовує на собі концепцію «тісного часу», ніби менше нап'язаний із «курячою» символікою. Але саме його введення в курячу тематику графом Лундишевим стає певним прологом наступних подій.

По-перше, на самому початку п'єси письменник отримує завдання привезти породисту курку для графа Лундишева, однак через випадкову зустріч із Лідою втрачає гроші, поїздку і свою кохану також. По-друге, у головного героя

попри всі старання не виходить досягнути кохання Ліди і відповідно привезти курку з Парижа. Тобто курка (а відповідно й комуністка) – це свого роду блакитний птах, жар-птиця.

Також головний герой звинувачує курку у своїх зруйнованих планах:

«Ю р к е в и ч (*стоїть сам, важко дихаючи, розпатланий, пом'ятий*). Що це за день! Ліда, жандарми, Таратута, задавлені кури, коти... І коли дорога кожна хвилина, коли треба мчати щодуху, щоб урятувати мою Ліду, – знов чорт кидає курей під мої колеса! Знову курка на моїй дорозі!» [8, с. 462]. Ці символічні образи курей як перешкод на шляху можна потрактувати і як знаки долі, як застереження тощо. Іноді складається враження, що пов'язане з символом курки відчуття щастя, удачі, тікає з його рук в останній момент, а коли Юркевич вже концентрується на іншому – курка, подарунок долі, падає йому на шляху.

У фіналі п'єси ми зустрічаємо письменника Юркевича в оточенні сім'ї, дружини Софії Петрівни доньки Ніни, якою герой явно дуже опікується і за яку дуже хвилюється, «квокче» над нею, що теж сигналізує про «курячу» символіку, паралельно представлену з вирощуванням у промислових масштабах курчат Лідою. Цікаво, що Олексій виховує дівчинку (що теж може бути не випадково).

Оля. Оскільки поява героїні має епізодичний характер, але трактування курки матиме кілька відтінків. У контексті цієї персонажки курка виступає як символом турботливої, але і безініціативної материнської любові, так і символом життя, цілющого наїдку, що мав врятувати життя її сина Сергія. І хоча автор чітко не вказує, що сталося із долею цієї родини, але можна припустити, що мати втратила сина у боротьбі із хворобою. Аргументувати цю позицію можна кількома цитатами:

«Ч е р е в к о (*хитаючись, вертається на своє місце*). Оля тихо плаче на лавці). Товариші... зараз прийшла моя жінка і каже, що мій син... хлопчик мій вмирає... Якщо зараз не впорснути камфори – до ночі помре. То хіба ж це зупинить мене, примусить зійти з паровоза? Ні, товариші, – я ще міцніше натисну

на важіль, бо й життя не потрібне ні мені, ні моєму синові, якщо переможуть вороги революції» [8, с. 484].

«Ч е р е в к о. Нехай спробують! Ми тоді знову підемо в бій, Лідо, як колись! Ну, а поки – прощавай. До побачення, товариші! Їдемо. Ходім, Олю, пора.

Дзвінок. Гудок. Ч е р е в к о, О л я та і н ш і пішли в поїзд» [8, с. 501].

Тут ще можемо припустити і погляд на Олю з радянської ідеології (не значить, що він імпонує Кочерзі) як на курку з вузьким світоглядом, що не розуміє важливості революції і трясеться над дитиною, дорікаючи чоловікові-машиністові революції. Але Оля як курка намагається захистити свою дитину, яка стає жертвою революції, бо батько-революціонер приносить її на «вівтар» боротьби. Читач має співчуття до Олі, а фанатичний Черевко викликає негативні емоції.

Куриця. Цей персонаж втілює певні символічні барокові значення. Бароковість полягає, перш за все, в інтермедійності героя, адже він з'являється епізодично і радше з розважальною метою, що дуже нагадує барокові п'єси з інтермедіями між діями, які ніби не мають очевидного зв'язку із сюжетом, але насправді відбивають, як у дзеркалі, в смішному основну ідею твору. Комічний ефект створюють ситуації паралельного вживання прізвища Куриці та розгортання символіки курки. Дії персонажа викликають радше сміх, ніж сльози. Наприклад: «С е к р е т а р. Що це за неподобство! Де це курка? Товаришу Куриця, вживіть же заходів! Скандал» [8, с. 488].

Також варто зазначити, що персонаж капельмейстера непрямо підтверджує тезу про те, що курка – це важливий смислотворчий символ для цього тексту.

Карфункель. Хоч цей образ німецького годинникара, філософа, певним чином чарівника чи диявола, має свою передісторію у творчості Івана Кочерги, зокрема ідеться про російськомовну п'єсу драматурга «Пісня в келиху» («Песня в бокале») 1910 року, яку переклав на українську Павло Тичина і була поставлена

в Харківському Народному театрі 1926 році під назвою «Легенда про пісню». Тут представлені барокові уявлення про час, виражені алегоричними фігурами – героями театральної постановки. Це і Час із пісочним годинником, роль якого виконує майстер Карфункель, і Планети Сатурн, Меркурій і Венера з певною закріпленою атрибутикою, що відповідало бароковій поетиці. Також можна відстежити й інші барокові образи-символи як колесо життя, смерть, млин життя тощо. Також потрібно згадати ще одну російськомовну п'єсу 1922 року «Зубний біль Сатани», де можна вже зустріти сюжет, який розгортається на початку «Майстрів часу», про зубний біль Карфункеля і небажання Юркевича допомогти йому чудодійними краплями. Тоді ж і викладається вперше теорія «тісного часу».

У п'єсі образ Карфункеля більше пов'язаний із часом, аніж із куркою. Але у тексті є цікава сцена, яка об'єднує і Карфункеля, і курку. Йдеться про сцену V, дію третю, коли німецький майстер волів купити квиток у касі, але не зміг. Реакція героя була надто емоційною, яку можна підсумувати наступною цитатою:

«К а р ф у н к е л ь (зазирає у віконце каси). Дас іст нарренхаус. О, безумний час, коли курка в каса і немає ні білет, ні поїзд!

Ю р к е в и ч. Так, майн гер, – білети у нас не в касі.

К а р ф у н к е л ь. Не в касі? А де?

Ю р к е в и ч. Їх дає революція разом з гвинтівками і наганом. І розпис в нас тільки один – на фронт» [8, с. 479].

Реакція персонажів теж була цікавою (і на мовному рівні зокрема): «*Л у н д и ш е в. Та з вас, майн гер, кури сміятимуться» [8, с. 478].*

Тобто, тут теж подібна історія, як у Юркевича – кури заважали герою досягнути мети. І у випадку німця це призвело до трагедії, а саме його смерті. Можливо, що одержимість мрією заважає в її реалізації.

2.2.Символіка часу

Як було зазначено у попередньому розділі, Іван Кочерга активно застосовував та переінтерпретував поняття часу. У цьому драматичному тексті цей символ теж стає ключовим, адже навіть назва п'єси вказує на це. Предметно символ часу автор пов'язав не лише з годинником, а й з куркою:

«Л і д а. Ну, все одно. Твій граф десятки років розводив кури і мав з них дурну втіху тільки для себе самого. І коли б він навіть здобув собі цю курочку, цю принцесу Буль-Буль ель Газар, – він милувався б нею сам, мов якоюсь золотою мрією. І марно проходив би час, і даремно несла б вона свої золоті яєчка – ця мудра курочка часу: вони б нікого не радували, нікому б не дали життя. А ти знаєш, що яєчко – це ж час, запечатана потенція часу.

Ю р к е в и ч. Ти стала філософом, Ліда.

Л і д а. Так, так... смійся. А в нас кожне яєчко, що знесе за один тільки день ця курочка, розгорне нам потім місяці, роки енергії» [8, с. 495]. Наведена цитата чітко демонструє прагматичне сприйняття часу. Разом із тим персонажка критикує протилежну ідею сприйняття, яка базується на естетиці краси (у контексті п'єси – це колекціонування як тяга до прекрасного) та індивідуальності. Це може бути проінтерпретовано як боротьба між красивим і корисним, прекрасним та утилітарним, вжитковим. Віддалено може нагадувати також боротьбу літературних стилів, адже соцреалізм є запереченням модернізму.

Що ще стосується неочевидних втілень символу, то варто згадати потяг. Хоча у контексті п'єси персонажі із комуністичними політичними поглядами вважають потяг (і відповідно революцію) важливішим показником часу, ніж годинник чи загальноприйняті стандарти виміру часу. Зокрема, це яскраво видно у наступній сцені:

«К о м а н д и р. Тихше, тихше! Для нас не цікаві ваші розрахунки. У революції свій годинник – він іде все вперед, а коли б'є – настає час.

Гарматний постріл.

К о м а н д и р. Чули?

Ю р к е в и ч. Я вам казав, майн гер, що є майстер дужчий за вас – революція. Ваш годинник розбитий» [8, с. 471].

А також у цій:

«К о м і с а р. Ви ж знаєте, – поїзд особливого призначення.

Ч е р е в к о. Знаю.

К о м і с а р. Маршрут засекречений.

Ч е р е в к о. Зрозуміло.

К о м і с а р. Швидкість найвища.

...

К о м і с а р. Зміни, зрозуміло, нема. Коли ви повернетесь – не знаю. Стан колій невідомий.

Ч е р е в к о. Зате – мета, товаришу комісар, відома. Соціалізм.

К о м і с а р. Правильно. І за цю мету – всі наші сили, весь наш час. Шкода тільки (*дивиться на годинник*), що часу в нас мало.

Ч е р е в к о. Нічого – **примусимо і час нам служити.**

Т а р а т у т а (*в захваті*). Цей примусить, товаришу комісар, – будьте певні. **Він же майстер. Майстер часу.** А я підмайстерок» (жирний шрифт наш – О. І.) [8, с. 485–486].

Ці цитати підтверджують, що потяг не лише втілює символ часу в тексті, а й конкурує із давно укладеними уявленнями, адже сюжет п'єси яскраво демонструє, що час невловний. А також автор (через образ Карфункеля) змушує читача замислитися над питанням «Чи справді час можливо виміряти?», що збігається із бароковими інтенціями.

Варто теж зауважити, що потяг – це також символ нового часу, який незрозумілий для персонажів інших поглядів, зокрема Карфункеля як представника старого європейського світу, уособлення м істичних уявлень.

Німець не розуміє та не сприймає цього і часто критикує радянську владу та революцію: «К а р ф у н к е л ь. А! Ві думаєте, що забираль собі всі поїзда і весь час для ваша революція і зупинили все життя! Аусгешльоссен! Зо бальд ніхт! Не так скоро! Життя все ще поверне вас назад тисячею турбот і жалощів! Воно єсть сильніше, ніж ваша революція!» [8, с. 479].

А остання сцена об'єднує символіку курки та потягу: Ліда залишається на станції, а тим часом потяг від'їжджає, стаючи для героїні символом втраченого щастя, як для Юркевича курка. І це також може означати втрачені часові можливості, які призвели до того, що закохані втратили одне одного назавжди.

Звісно, символ часу втілюється і за допомогою класичних предметів, зокрема годинника. Згадки про цю річ досить численні у тексті: Карфункель має із собою безліч годинників (про що згадується при першій появі персонажа); Юркевич пропонує свій годинник Таратуті, аби той допоміг врятувати Ліду від біди; у комісара відбувається коротка взаємодія з годинником; на самому початку п'єси при описі вокзалу серед декорацій теж згаданий цей атрибут.

Відповідно, у драматичному тексті персонажі намагаються завоювати владу над часом, наздогнати його, а також встановити свої виміри часу. І ці взаємодії з часом можна трактувати, спираючись на авторську концепцію «тісного часу». Суть її автор вклав у уста одного з персонажів: «К а р ф у н к е л ь. Ну, то це ж простий математика, звичайний розрахунок, закон. Події або трапляються дуже рідко, або сунуть цілий юрба. Життя, як колода карт – козири або йдуть один за один, або їх зовсім немає. Час буває або пустий – цілий рік без подій, – або тісний від різних пригод, що налазіть один на один і валіться, як сніг на голова» [8, с. 455]. Ця ідея є ключовим втіленням часу у п'єсі, що чітко видно на структурі тексту – між діями проходить якийсь час. Між першою (1912 рік) та другою (1919 рік) діями різниця у 7 років. Між другою і третьою (1920) – 1 рік. Між третьою та четвертою (1929) – 9 років. І насичені події відбуваються власне на цих «островках» досить швидко, накладаючись одні на одні як доміно. А між ними («поза кадром») у героїв відбуваються побутові аспекти життя.

Комуністи. Не зраджуючи традиції, персонажі творців нового революційного ладу намагалися заволодіти не лише територіями (про що автор згадував непрямо), а й керувати часом. Власне на цьому Іван Кочерга робить сильний акцент у драматичному тексті. У цьому підрозділі уже було цитовано відповідні моменти із п'єси. Але ще варто згадати нехтування концепціями, котрі уже були усталені у суспільстві. Наприклад: «Т а р а т у т а. Час? Це ви, образовані, вигадали час, а я на нього давно плюнув. За мною ніякий час не вженеться. В мене один рахунок – завжди сьогодні» [8, с. 474].

Карфункель. Не можна не оминати справжнього майстра часу – педантичного німця. Попри те, що інші персонажі намагалися зробити із себе майстрів, але їм це ніколи не вдавалося повністю. А Карфункель тим часом спокійно тримав свої позиції до останнього, до своєї фактичної смерті. Але важливою деталлю є те, що смерть настає в результаті втрати часу та можливості творити час на Батьківщині. Це доводить той факт, що Карфункель – це втілення символу часу.

Юркевич. Як в ситуації з куркою, головний герой мав певні труднощі із часом теж. Це помітно із першою появою персонажа, адже із самого початку чоловік нарікав на брак часу: «Ю р к е в и ч (*роздратовано*). Але ви розумієте, що я їду? Та щоб тільки розв'язати цей чемодан, потрібно принаймні півгодини. А скласти, а знову запакувати? А ви чули, через півгодини поїзд? А якщо я не потраплю на цей поїзд, то тоді... фу, навіть подумати жах!» [8, с. 437].

Вже у другій дії теж виникає подібна ситуація, коли Юркевичу бракує часу. Йдеться про зустріч Ліди та можливість її врятувати від захвату ворожих для червоних сил. І попри вдалий фінал дії все одно головний герой знову втрачає час та кохання Ліди Званцевої. Однак варто зауважити, що коли закохані перебувають у цій миті, то ті хвилини стають вічністю: «Ю р к е в и ч. Двадцять хвилин життя і любові – та це ж вічність!» [8, с. 469].

Третя та четверта дії розкривають стосунки часу з Юркевичем уже з іншого боку. У третій дії головний герой не поспішає уже нікуди, а лиш

намагається втримати мить щастя з Лідою, але ці старання мають млявий характер, оскільки персонаж хворий, а революція у самому розпалі. Остання дія – це радше підсумок життя героїв через дев'ять років після революційних подій. І там уже ніхто нікуди не поспішає. А той Юркевич, який шукав щастя у вигляді «журавля в небі», вибрав інші життєві пріоритети: «горобець в руці» у вигляді родини з Софією Петрівною та їхньою донькою Ніною.

2.3.Символіка чисел

Символіка часу та курки у п'єсі міцно пов'язана із числами. Серед найчастотніших варто згадати наступні: двадцять, дванадцять, двадцять три, двадцять чотири, три.

Двадцять. Протягом сюжету п'єси це число часто фігурує у діалогах персонажів. Зокрема, у контексті часу та курки. Наприклад, спочатку Лундишев у першій дії говорить Юркевичу про ціну породистої курки. Потім у діалогах про час персонажі так чи інакше апелюють до цього числа. До прикладу: «Ю р к е в и ч. Двадцять хвилин життя і любові – та це ж вічність!» [8, с. 469]. А також у більш побутових, що стосуються розкладу потягу.

Вищезгадані факти дають підстави трактувати це число у контексті п'єси як символ, пов'язаний із концепцією щастя, якого так і не досягли Юркевич і Ліда.

Дванадцять. У словнику символів культури України зазначено: «Дванадцять – символ космічного порядку і спасіння; Зодіаку; завершеності, вічності, повноти; сили, могутності. У багатьох міфопоетичних системах світу число 12 було символом 12 сузір'їв Зодіаку, символом довершеності. Воно відповідало геометричному дванадцятикутнику, символіка якого майже ідентична колу (див. Коло). Біблійний Єрусалим пронизаний символікою числа 12 (дванадцять воріт, дванадцять апостолів). В Апокаліпсисі – 12 коштовних каменів. ... Окрім того, в плішину рахунок 12 однорідних речей вівся дюжинами.

Це число означало верхню межу відліку, завершеність, а отже, силу, могутність» [24, с. 63].

У сюжеті драматичного тексту (у першій дії) з дванадцяткою пов'язано лише одне та досить важливе – таблетки Карфункеля, котрі мають смертоносний ефект. І вони фактично втілюють ту могутність та космічну довершеність, про яку йдеться в абзаці вище.

А коли Карфункель випадково розсипає їх і не може знайти одну єдину таблетку, то фактично стає точкою неповернення, коли події у п'єсі починають йти проти звичного ладу. Але далі цікавіше – остання загублена таблетка знайдена, однак у неправильних руках Юркевича таблетка стає таким собі спокусником-змієм із книги Буття. На щастя, головний герой в останній момент зупиняє критичну ситуацію. Це, звісно, дає можливість Лундишеву далі впливати на сюжет, але елемент хаосу автор уже ввів у сюжет червоною ниткою.

Двадцять три. Теж число, котре має міцний зв'язок із куркою та часом. Зокрема, йдеться про ціну курки (при тому двічі!), а саме у першій дії під час діалогу Лундишева та Юркевича. А потім у третій дії, коли Лундишев викупив курку в Усачихи, аби вижити. Різниця лиш у сумі.

Але також число двадцять три корелює із часом та простором. Зокрема, у другій дії, коли Юркевич поспішав урятувати Ліду:

«Ю р к е в и ч. Яка слідуюча станція на Харків?

Т а р а т у т а. На Харків? Чабани.

Ю р к е в и ч. А скільки верств?

Т а р а т у т а. Двадцять три.

Ю р к е в и ч. Двадцять три! Врятована! Слухай, Тарутуто. Бачиш цей золотий годинник? Він коштував півтораєста карбованців. Я дам тобі цей годинник, якщо ти за двадцять хвилин домчиш мене на Чабани раніш, ніж прийде туди харківський потяг. Згода?» [8, с. 460].

І це пов'язує курку та час за допомогою числа.

Двадцять чотири. Це число у контексті п'єси має радше стосунок до часу. У першій дії рівно стільки хвилин тривали всі події для Юркевича у рамках концепції «тісного часу». А також не варто забувати про стандартові математичні виміри часу, де двадцять чотири години дорівнює одна доба. Тобто, за такою логікою, все що відбувалося у першій дії може означати, що це була умовна доба життя для головного героя.

На підтвердження цієї думки варто процитувати наступний діалог:

«К а р ф у н к е л ь. Ір зайд толь! Ві з'їхали з глузду! Я простестую! Потрудіться не робити дурниці і відправляйте наш поїзд. Я телеграфірен германський посол!

П о л к о в н и к. Що таке! Та ви ошаліли! Я вас самих розстріляю через двадцять чотири години... через двадцять чотири хвилини» [8, с. 467].

І варто припустити, що полковник не дарма так оговорився, адже закон «тісного часу» диктує плинність подій у п'єсі.

Три. Словник символів культури України подає наступне трактування: «Три – символ духовного синтезу; формули для творення світів; символ створення духу із матерії; активного із пасивного; моделі Всесвіту (верх, середина, низ); щастя; багатства; Трійці; оберега; цілющості. Практично повсюди на землі особливо священним вважається число «три». ... Вчені пояснюють сакралізацію цього числа спостереженням людей за багатоміліардною біологічною еволюцією життя» [24, с. 220].

Ключовою згадкою у тексті є наступна сцена другої дії: «Цієї хвилини за дверима чути галас, і в кімнату вдираються ч о т и р и ж і н к и. У трьох з них в руках задавлені кури, а в четвертій – задавлений кіт» [8, с. 461]. Саме трійка жінок із курками вказує на порушення сакральності.

ВИСНОВКИ

Тож, підсумовуючи все вище викладене, можна легко переконатися, що драма «Майстри часу» авторства Івана Кочерги має виразні барокові символи, які ще й мають барокове походження. І це теж підтверджує тезу про актуальність поетики бароко в літературі модернізму, зокрема в драматургії,

Накреслені завдання були реалізовані: схарактеризували стильову специфіку епохи бароко, виявили барокові риси в літературі модернізму, підтвердили впливи барокової драми на драму модернізму, з'ясували основні риси творчості Івана Кочерги, проаналізували драму «Майстри часу» через призму барокових кодів, проінтерпретували значення барокових образів у тексті.

У першому розділі загалом було розглянуто різні аспекти теми з погляду теорії, що дало можливість обґрунтувати думку про сильні барокові впливи на модерністську творчість письменників, зокрема Івана Кочерги.

У підрозділі «Епоха бароко» було описано хронологічні рамки доби, які за Ігорем Ісіченком є в межах 17–18 століття. Також звернено увагу на походження терміну «бароко», а саме розглянуто три версії, де найпопулярніша з них про перлину неправильної форми (у перекладі з португальської). Варто згадати ще про основні риси епохи, зокрема театральність, як основна та визначальна. Було згадано жанрові особливості драматургії XVII–XVIII ст.: містерії, мораліте, міраклі, вертеп тощо.

У підрозділі «Бароко в модернізмі» було обґрунтовано зв'язок модернізму та бароко, зокрема й у драмі. Найпершим та найпереконливішим доказом є теорія Дмитра Чижевського, за якою епохи змінюють одна одну як хвилі. І на цьому схематичному зображенні дві вищезгадані літературні епохи перебувають на одній стороні ірраціональності. Також бароко і модернізм зближують подібні типи письма, активну жанрову взаємодію. Що стосується драми, то від химерної доби естетична бере символізм у п'єсах, який ще піддається створенню нових сенсів та гри із ними. І на мовному рівні це найчастіше виражається метафорами.

В останньому підрозділі «Творчість Івана Кочерги» було проілюстровано та проаналізовано характерні риси творчості драматурга та представлено різні чинники виникнення. Наприклад, автор сформував філософське ставлення до часу частково через професію свого батька (він працював на залізничній станції), що, власне, виринає у багатьох текстах Івана Кочерги, зокрема і в «Майстрах часу» найяскравіше. Ще дослідники з'ясували, що письменник читав німецьких та французьких романтиків. Серед ключових рис визначено наявність казкового мотиву, ігрових елементів та синтез різних жанрів.

У другому розділі було проінтерпретовано основну символіку п'єси «Майстри часу», а саме взято до уваги курка (а конкретніше, то індійська порода принцеса Буль-Буль ель Газар), час та його різні прояви у тексті та числа.

У підрозділі «Символіка курки» було виявлено та підтверджено, що курка має сильне смислове навантаження на сюжет. І відповідно до контексту можна по-різному розуміти цей символ. Зокрема, часто цей контекст пов'язаний із конкретними персонажами. Було виокремлено графа Лундишева, Ліду Званцеву, Таратуту, Юркевича, епізодично Олю, Курицю та Карфункеля. Найбільш строкатим та змінним сенсам піддається зв'язок символу із такими персонажами: Ліда та Таратута.

У підрозділі «Символіка часу» вдалося обґрунтувати та опрацювати різні вияви часу у п'єсі, зокрема потяг з менш очевидних та годинник з більш очевидних. Також був помічений зв'язок курки та часу. Відповідно, потяг – це показник часу для комуністів, годинник – для персонажів старих (буржуазних) поглядів, а курка – як особливе позначення часу (щось перехідне, адже на початку п'єси курками володів граф, а в кінці Ліда). Звісно, не можна було не оминати концепцію «тісного часу», яка є одночасно маркером та особливістю цього художнього тексту.

У підрозділі «Символіка чисел» було проінтерпретовано різні числа у різних сценах. Зокрема, зроблений акцент на різних сенсових навантаженнях, оскільки в тексті наявні сцени різної градації. Йдеться про значення чисел три,

дванадцять, двадцять, двадцять три та двадцять чотири. Найбільш символічно підкреслено у сюжеті автор виділив числа двадцять, дванадцять та двадцять три. Своєю чергою, двадцять у драмі знаменувало недосягнуте щастя. Дванадцятка позначила втрату космічного балансу. А двадцять три стало літературною зв'язкою для курки та часу.

Надалі тему дослідження можна розвивати, звернувши увагу на інші драматичні тексти автора і розглядаючи їх під призмою барокових символів, таким чином утворюючи карту творчості Івана Кочерги й розкриваючи зв'язок між текстами.

Отже, в результаті можна стверджувати, що барокова символіка є потужною у творчості Івана Кочерги (на прикладі драми «Майстри часу») і слугує важливим ключем до інтерпретації.

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агєєва В. Портрет модерніста в соцреалістичному інтер'єрі. *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*. Київ : Фоліант, 2004. С.181–207.
2. Атаманчук В. П. ПРОБЛЕМА «ТІСНОГО ЧАСУ» ЯК ЧИННИК МОДЕЛЮВАННЯ ФІКЦІЙНОЇ СВІДОМОСТІ ПЕРСОНАЖА В ДРАМІ І. КОЧЕРГИ «МАЙСТРИ ЧАСУ». *Закарпатські філологічні студії*. 2021. Вип. 20. С. 120–124.
3. Брюховецький В. Іван Кочерга. Кочерга Іван. *Драматичні твори*. Київ : Наукова думка, 1989. С.5–26.
4. Гринишина М. І. Кочерга. «Ярослав Мудри». *Український театр ХХ століття. Антологія вистав* / за загальною редакцією М. Гринишиної. Київ : Фенікс, 2012. С.591–603.
5. Залеська-Онишкевич Л. Майстри часу. Концепція відчуження часу. *Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма*. Нью-Йорк ; Львів : Літопис, 2009. С.246–255.
6. Зосімова О. В. ТЕАТРАЛЬНА ОБРАЗНІСТЬ В АНГЛІЙСЬКІЙ ТА УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ ДОБИ БАРОКО. *Наукові записки Харків. нац. пед. ун-ту ім. Г. С. Сковороди. Сер. : Літературознавство*. Харків : Нове слово, 2012. Вип. 3 (71), ч. II. С. 62–69.
7. Ісиченко І. Історія української літератури: епоха Бароко (XVII–XVIII ст.). Навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Львів : Святогорєць, 2011. 568 с.
8. Кочерга І. Майстри часу. *Драматичні твори* : збірка / за ред. І.О. Дзєверіна. Київ, 1989. С. 435–501.
9. Кримський С. Менталітет українського бароко. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.1. С. 21–47.

- 10.Кудрявцев М. Ідея як домінуючий фактор в образах-символах історичної драматургії Івана Кочерги. Українська література в загальноосвітній школі. 2006. № 10. С. 4–10. URL : https://tvory.net.ua/ukrainska_literatura/statti/2/1969.html (дата звернення: 06.11.2023)
- 11.Матеріали до історії українського театру. Від витоків до початку ХХ століття / НАН України, ІМФЕ ім. М.Т. Рильського. Київ, 2016. 280 с.
- 12.Мельниченко М. М. Барокові елементи в українській драмі першої третини ХХ століття : кваліфікаційна робота на здобуття освітн. ступеня маг-ра філології. Київ : НаУКМА, 2020. 46 с. URL : <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/a9c5649c-46d3-4a68-881e-9acd3fc6987b/content> (дата звернення : 29.10.2023)
- 13.Моклиця М. В. Алгоритм як метажанр. *Scientific Journal Virtus*. 2018. №20 (part 2). С. 53–57.
- 14.Олійник О. Феномен символістської драми в системі українського модернізму. *Стильові тенденції української літератури ХХ століття*. Київ : Фоліант, 2004. С. 63–97.
- 15.Павличко С. Дискурс модернізму в українській літературі ; 2-ге вид., перероб. і доп. Київ : Либідь, 1999. 447 с.
- 16.Павлюк Н. Д. Епічність як елемент в українській бароковій драматургії. *МАГІСТЕРІУМ. Літературознавчі студії*. 2012. Вип. 48. С. 114–116.
- 17.Пелешенко Н. І. РЕЦЕПЦІЯ БАРОКОВОЇ ДРАМИ В УКРАЇНСЬКІЙ ЛІТЕРАТУРІ ХХ СТ. У КОНТЕКСТІ ТИПОЛОГІЇ СТИЛІВ : дис. канд. філ. Наук : 10.01.01 / Національний ун-т «Києво-Могилянська академія». Київ, 2021. 224 с.
- 18.Пелешенко Н. І. Риси барокової містерії у художній практиці українських модерністів. *Літературознавство*: [Матеріали ІV конгресу Міжнародної асоціації україністів]: Доп. та повідомл. / Упор. і відп. ред. О. Мишанич. Київ : Обереги, 2000. С. 158–168.

- 19.Попова А. Д. Українське бароко як нове світовідчуття і нове мистецтво. *Траєкторії сталого розвитку українського суспільства: особистість і культура* : зб. наукових доп. V міжнар. наук.-практ. конф., м. Маріуполь, 15 листоп. 2019 р. : в 2 ч. / Маріуп. держ. ун-т ; гол. ред. Ю. С. Сабадаш ; упоряд. С. Янковський. Маріуполь : МДУ, 2019. Ч. 1. С. 174–178.
- 20.Притуляк П. Українська барокова література: героїко-стоїстичний аспект. *Вісник КНТЕУ*. 2013. №5. С. 105–120.
- 21.Сакун С. О. Рецепція п'єс Мирослава Ірчана «Отрута» та Івана Кочерги «Майстри часу» в літературознавстві. *Мова – література – ідеологія* : зб. ст. за мат. XV Регіональної студ. наук. конф., м. Харків, 7 квітня 2023 р. Харків, 2023. С. 94–97.
- 22.Свербілова Т. П'єси Івана Кочерги та проблема визначення соцреалізму як масової культури. *Слово і час*. 2006. №10. С. 8–21.
- 23.Свербілова Т., Малютіна Н., Скорина Л. Від модернізму до авангарду: Жанрово-стильова парадигма української драматургії першої третини ХХ століття / за заг. ред. Л. Скорини; Інститут літератури ім. Т. Г. Шевченка НАН України. Черкаси, 2009. 598 с.
- 24.Словник символів культури України. За загальною редакцією В.П. Коцура, О.І. Потапченка, М.К. Дмитренка. Київ : Міленіум, 2002. 260 с.
- 25.Софронова Л. А. Старовинний український театр. Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2004. 336 с.
- 26.Сулима М. Українська барокова драма. *Українське бароко: У 2 т.* Харків : Акта, 2004. Т.2. С. 469–486.
- 27.Халамендик В. Б. Час і простір в п'єсі Івана Кочерги «Майстри часу». *Гілея: науковий вісник. Збірник наукових праць*. Київ, 2011. С. 238–244.
- 28.Школа В. Казкові сюжети п'єс Івана Кочерги. *Житомирські літературознавчі студії*. 2013. Вип. 7. С. 165–173.

29.Школа В. М. Ігровий чинник драматургії Івана Кочерги. *Українська література: проблеми і перспективи* : матеріали I Всеукр. заочної наук.-практ. Інтернет-конф., м. Мелітополь, 27-28 листопада 2020 р. Мелітополь, 2020. С. 198–201.