

НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ІМЕНІ ЛЕСЯ КУРБАСА

Науковий вісник

КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ
КУРБАСОВСКИЕ ЧТЕНИЯ
KURBAS READING

**КУЛЬТУРА ЯК СУБ'ЄКТ.
МАЙДАН.
ВІЙНА. ЕКСТРЕМА**

№11

КИЇВ – 2016

УДК 792.01
ББК 85.33я5
К93

Редакційна колегія:

Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, академік НАМУ, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); Валерій Гайдабура, доктор мистецтвознавства; Ігор Юдкін, доктор мистецтвознавства, член-кореспондент НАМУ; Олена Бондарева, доктор філологічних наук; Олена Левченко, доктор філологічних наук; Ірина Волицька, кандидат мистецтвознавства; Олена Коваленко, кандидат мистецтвознавства; Микола Шкарабан, кандидат мистецтвознавства, Надія Мірошніченко, кандидат філологічних наук; Наталія Шевченко – науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса; Оксана Танюк, Олександр Чайка – заступники директора НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Випускові редактори:

Надія Мірошніченко, Олег Миколайчук-Низовець.

Рекомендовано до друку Вченою Радою НЦТМ
імені Леся Курбаса

(Протокол № 2, від 19-го грудня 2016 року)

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого
засобу масової інформації

Серія КВ 14039-3010 ПР від 30.05.2008 р.

К93 Курбасівські читання: Наук. вісник / Нац. центру театр. мистец. імені Леся Курбаса; Редкол.: Н. Корнієнко (голова) та ін. – К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2016. – №11: Культура як суб'єкт. Майдан. Війна. Екстрема. – 186 с.

ТЕОРІЯ

Неллі Корнієнко КУЛЬТУРА ЯК СУБ'ЄКТ. ВСТУП.....	7
Тетяна Вірченко МАЙДАН: НЕМИНУЧИСТЬ ЗНЕВІРИ?	11
Любов Цукор КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ У ТВОРАХ НА ТЕМУ МАЙДАНУ	25
Надія Мірошниченко НЕОМІФОЛОГІЯ РЕВОЛЮЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРИ ДРАМИ	32
Олег Миколайчук-Низовець СУЧАСНА ДРАМА ЯК ПРОГНОСТИЧНА МОДЕЛЬ КАТАСТРОФ: ВІД ЧОРНОБИЛЯ ДО КІНЦЯ ЕПОХИ.....	51
Юлія Скибицька ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ КРИЗИ – КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ	65
Яна Кононова ИНГУМАНІЗАЦІЯ ПАМ'ЯТИ: ПРОТИВ «ПОЛІТИКИ НАСЛЕДИЙ».....	71
Мар'яна Матвейчук РАДЯНСЬКА ЛЮДИНА ЯК ПАМ'ЯТНИК ТОТАЛІТАРИЗМУ	83
Лариса Бабій ДЕ МІСЦЕ ДЛЯ ТІЛЕСНОЇ ПАМ'ЯТІ В ПУБЛІЧНОМУ ДИСКУРСІ?	93
Лариса Венедіктова ДИКТАТУРА ЖЕРТВИ.....	104

КРИТИКА

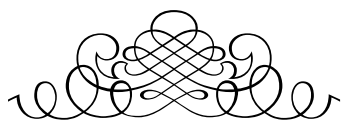
Любов Цукор ЖІНОЧА ДРАМА.....	119
Оксана Козут АРХЕТИП ВОЛІ: ПРОЕКЦІЯ МАЙДАНУ.....	139

Мар'яна Матвейчук
ЕКСПЕРИМЕНТ З КОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ ОДНОГО
З ЯВИЩ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА153

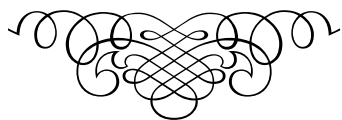
ВІЛЬНА ЗОНА

Костянтин Солов'єнко
МИТЕЦЬ – ЯК СОЦІАЛЬНИЙ АКТОР.....175

Ярослав Верещак
ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ
У СЦЕНІЧНИЙ. СТРАТЕГІЇ ПЕРЕТВОРЕННЯ (Фрагменти).....177



ТЕОРІЯ



Неллі Корнієнко,
доктор мистецтвознавства,
директор НЦТМ імені Леся Курбаса

КУЛЬТУРА ЯК СУБ'ЄКТ. ВСТУП

Я неодноразово, задовго до своєї докторської дисертації із назвою «**Театр як діагностична модель суспільства. Деякі універсальні механізми самоорганізації художньої культури**» наголошувала на фундаментальній, підкреслюю, фундаментальній функції художніх систем, а саме – на їх автономності, на високих ступенях свободи, авторстві власних сценаріїв, на саморегуляції, на особливих стосунках із соціумом, із політикою. Суб'єктних. Художні системи, театр зокрема, можуть приймати самостійні рішення щодо соціуму, щодо суспільства. Адже, передусім, художні системи – явище сутнісно духовне. Всеохопне. Дифузне.

Навіть генії не завжди вірили в таку, фундаментальну роль мистецтва, хоча саме йому й належали. Гоголь, скажімо, говорив про театр як дзеркало суспільства і соціуму. Белінський по суті вважав мистецтво похідним від соціуму. Це парадокс, який ми маємо усвідомити як такий, який у новому тисячолітті має сам закласти нову парадигму зчитування власних сценаріїв художніх систем.

Я наполягаю: художні системи у наш і подальший час – ХХІ ст. і далі – стають провідними гравцями цивілізацій. Діагностами, прогностами, «страховими полісами» суспільств – йдеться поки що про європейську культуру і цивілізацію.

До своїх здобутків і навіть, якщо хочете, відкриттів відношу, зокрема, гіпотезу і систему доказів про За-

кон незалежності художніх систем і високі рівні їхньої суб'єктності. Інших важливих речей цього сюжету поки що торкатись не буду.

Головне: на перепаді нульових засвідчено передвибух. Йде рокировка головних персонажів Еволюції. Зараз – на користь культури та її духовного розвідника – культури художньої.

Так буває – при минулих темпах Історії – раз в одне-два тисячоліття. Нині час ущільнився, і запит на культуру, на художнє, мистецьке начало різко підвищується. Треба вчасно це помітити і відреагувати і науці, і культурі, яка науку випереджає.

Отже, про суб'єктність.

Ми маємо усвідомити нові рівні свободи усіх суб'єктів еволюційного процесу.

Сама історія періодично акцентувала **закон незалежності художніх систем, зокрема, їх суб'єктність**.

Жахливе падіння економіки в Італії XVI століття було, сказати б, «виправлене» шедеврами Леонардо, Мікеланджело та Рафаеля – останні спирались на лише художнім системам притаманні закони, – що за точністю конкурують із законами фізики, хімії, біології. І є нелінійними. Подібну ситуацію спостерігаємо і в Іспанії XVI – XVII ст., яка за умов глибокої економічної кризи і поразок у війнах, а також відокремлення Португалії створила свої найвищі духовні тексти, збагативши ними світову культуру. Ель Греко, Веласкес, Мурільо – у живописі; знаменитий іспанський маньєризм; Сервантес, Лопе де Вега, Кальдерон – в літературі.

Те ж можна сказати й про Німеччину, знищену 30-літньою війною (XVII ст. війна між габсбурзькою і антигабсбурзькою коаліцією), яка втратила, за деякими даними, дві третини населення. Культура самоорганізувалась, запропонувавши проект Барокко – композитори Генріх Шейдеман і Генріх Шютц та багато інших у цей час про-

кладали шлях для генія І. С. Баха, який зміг підстрахувати суспільну свідомість своєї країни духовним ладом.

А про часи Рубльова в Росії годі й згадувати. (Про ці факти, щоправда, в зовсім іншому контексті свого часу писав Г. Померанц). Ми можемо продовжувати цю логіку українськими реаліями: Стефаник, Коцюбинський, Леся Українка, Франко, Лесь Курбас, Архипенко, високий художній образотворчий і музичний авангард відбулися в «смертну» добу Першої світової війни, жовтневого перевороту і подальших репресій української культури.

Художня культура працювала, використовуючи власні діагнози і прогнозуючи механізми «зшивання» розривів в економіці й у суспільній свідомості. Війна, будь-яка екстрема провокують розриви буттєвісного рівня, психоенергетичну ентропію. Культура, оцінюючи такі часи, починає працювати, перебирає на себе функції лікаря, креатора Буття, «страхового агента». Вона швидко за історичними мірками перебудовується у часи екстрем. Наш Майдан показав принципово нову суб'єктність у поведінці культури. Вона змінила функцію страхування суспільства, хоча не відмінила її, – на футурологічні сценарії актуалізації, імпульсування креативу. На сценарії інтенсивних енергій, які включають інтуїції передбачення. Тому тут – університети, мовний і етнічний полілог, собор всіх церков і релігій, маніфест милосердя, ідея безкровності в рішенні найскладніших завдань і запитів Історії. Майдан значною мірою завдяки художнім матеріям став *багатоімплікативною пасіонарною монадою майбутнього українського суспільства*, яке обов'язково відбудеться. Скажу більше. Майдан закладав ескіз парадигми нової цивілізації, яку нині оголошують провідні вчені світу – **цивілізації альтруїзму**. Суспільствам консюмеристських ідеологій культура, нейтралізуючи саме цінності цієї ідеології, пропонує поступовий відхід у не-буття.

Майдан нікуди не зник... Він перейшов у латентний стан.

Колись, за часів УНР – під час світової і громадянської війн, жовтневого перевороту – культура включила стратегію експансії у соціум найвищих інтелектуальних і етичних механізмів. Розумна влада скористалась підказкою – почалася розбудова університетів, академій, театрів, музеїв тощо.

У нашому власному багаторічному дослідженні рівнів свобод художньої культури ще з початку 1970-х ми «відкрили» для себе вищезгаданий закон незалежності художньої культури на прикладі функціонування театру, з аналізом більш як 500 вистав різних національних культур, наслідком чого стали кілька монографій.

Наступним кроком сучасної науки, на наш погляд, все-таки має стати дослідження саме цих вимірів театру, театру як суб'єкта буття, як вільної художньо-комунікативної системи із сильними ступенями свободи. Дослідження його креативних сценаріїв, його нового діалогу з суспільством. А в прагматичному, більш вузькому сенсі, це можуть бути дослідження діяльності театру по творенню громадянського суспільства і його «демократичних проєктів»: свого часу ми вже мали можливість говорити про роль театру (художньої культури) у такому значущому процесі життєтворення суспільства, як зняття тотальності, інакше – розімкнення сіамських близнюків – держави і суспільства.

Таким чином, ми з вами, наше коло дослідників – учасники конференції, сподіваюсь, скажемо нове слово у досі недооціненній ролі театру і художньої культури загалом. Будемо імпульсувати ситуацію у напрямі Нової цивілізації – тієї, яку сучасні мислителі – повторюю – зараз проголошують як цивілізацію альтруїзму і цінностей Культури і Етики.

Тетяна Вірченко,
доктор філологічних наук,
Криворізький державний педагогічний університет

МАЙДАН: НЕМИНУЧІСТЬ ЗНЕВІРИ?

Актуальність змістоформальної єдності ніколи не викликала сумнівів. З'ява антології актуальної драми «Майдан. До і після» – явище, що потребує концентрованої уваги, оскільки є необхідність осмислення подій Революції Гідності та ще незавершеної російсько-української війни. Тільки так нація зможе обрати правильний, продиктований розумом вектор усіх своїх подальших кроків.

Обрана форма – антологія – не так давно була теоретично осмислена львівською дослідницею О. Галетою. На її переконання, це літературний проект, який постає як результат реакції на зміни, тобто це процес «вироблення та втілення цільного (суцільного і цілеспрямованого) бачення», який формує сам проект споглядання, підпорядкований задуму упорядника. Його не можна сприймати за звичайне видання суми написаного різними авторами: добір імен письменників, текстів, внутрішній сюжет – усе має значення. Отже, антологія – одна з форм артикуляції людського досвіду задля здійснення акту комунікації задля подолання травми, збереження пам'яті, самоідентифікації та самопізнання: вона «спрямована на пошук актуального минулого, яке слугує матеріалом для побудови культурної ідентичності конкретної спільноти, відмежовує сучасність від класики і клопочеться сучасністю більше, ніж повторення усталеної традиції» [1, 516].

Ще один важливий фактор актуальності – орієнта-

ція п'єс на театральне втілення. Театр, за Р. Личем, «відповідає реальності і провокує нас переосмислити наші моральні принципи, наші обов'язки і нашу ідентичність, може привести до нової реальності» [3, 126]. Драматурги, які прагнуть сценічного втілення своїх п'єс, повинні усвідомлювати, що театри ставлять ті п'єси, які відповідають очікуванням глядачів. Сприймання подій Революції Гідності, анексії Криму і сучасної російської-української війни на території Донецької та Луганської областей, дає підстави думати, що глядач очікує від театру реалізації катарсичної й терапевтичної функцій. Справедливо інтерпретував катарсис Лессінг у «Гамбурзькій драматургії» як «переживання за самого себе»: «Цей той страх, що для нас самих впливає з нашої подібності зі стражденою особою; це – страх того, що ті нещастя, які сталися з нею, можуть і на нас напасти; це – страх того, що ми самі можемо стати тим, кому співчуваємо. Одне слово: цей страх – це співчуття до нас самих» [2].

Події Євромайдану й війни миттєво стали осмислюватися в поетичному й прозовому художньому слові. Наукові розвідки представлені політологами та соціологами. Серед літературознавців помітною є праця Я. Поліщука «Реактивність літератури» з теоретичними міркуваннями, присвяченими Євромайдану як події та літературно-критичним потрактуванням творів на відповідну тематику. Однією з функцій Євромайдану Я. Поліщук називає повернення суспільної функції до літератури, «яка, здавалося, була вже безнадійно втраченою. Голос письменника знову став найвищою мірою затребуваний, що викликало шквал виступів – усних, <...> друкованих, <...> медійних. Євромайдан повернув в Україну культ слова» [6, 33]. Очікувано, що драматурги й театральні прагнуть сприяти комунікації з політиками, представниками різних ціннісних орієнтацій, бо саме вони здатні надихнути суспільство на духовну свободу, порятувати від занепаду. Справедливого висновку щодо діалогу мистецтва й

політики на основі низки праць доходить Н. Мусієнко: «В часи перемін і потрясінь саме їх взаємодія стає катализатором змін у суспільстві. У спокійні, комфортні для суспільства періоди митці – творять, а політики – політизують. Кожний залишається у своїй майстерні. Але як тільки наближається буря – першими відгукуються митці і виходять на політичні підмости» [5, 328–329].

На превеликий жаль, розмова про Революцію Гідності завжди переходить у площину міркувань про війну, а мистецтво такої доби «має виразно означену специфіку. Воно не тільки окроєне та обмежене в жанрах і формах, а й усучіль заражене й спотворене мілітарним духом. Приречене балансувати на крихкій межі життя та смерті, насильства і болю, знечулення й перечуленості, приміряє на себе своєрідну естетику – страждання й смерті» [6, с. 103].

Результати осмислення подій, що переживає соціум, стають надбанням індивідуальної свідомості, і якщо вони позначені неґаціями, то створюють схильність до переживання депресивних станів.

Сюжетно антологія складається з трьох розділів: «Предтеча», «Майдан», «Війна», – що репрезентують шлях українців у XXI столітті до російсько-української війни. Розділ «Предтеча» містить три п'єси: «Нетудидитина» О. Миколайчука-Низовця, «Деталізація» Д. Тернового та «Третя молитва» Я. Верещака. Варто надати належне упорядниками, але після кожної п'єси читач може ознайомитися з часом її написання. Це дуже важлива інформація, але наразі – коли події дуже сконденсовані та динамічні, коли кардинально відбувалась зміна свідомості українців, за особливого внутрішнього сюжету книжки – її вагу не переоцінити.

П'єса Я. Верещака з розділу «Предтеча» написана ще у 2010 році, тож і хронологічно, і сюжетно розпочнемо розмову з неї, адже в ній не тільки осмислюються проблеми, що призвели до анексії Криму, а й контрастно

подаються носії протилежних типів свідомості. З одного боку – Матвій, який прийшов до усвідомлення потреби жити в гармонії зі світом: «Отоді допетрав я: мусимо щодня, щохвилини відновлювати родинні стосунки з усім живим, що нас оточує, – з усім, що повзає, літає, пищить, співає, росте, цвіте...» [4, 85]. З другого – його син Сергій, який зрікся козацького прізвища.

Драматург не випадкового обирає момент молитви, адже визначальні рішення, знакові події в житті Матвія відбуваються під Божим поглядом. Так, перше хресне знамення було восени 1945 року, коли віра в Богородицю була останньою надією залишитись живим. Сили не залишити Чорнобильську зону дав також її погляд: «Повільно підвівся, ступив крок углиб кімнати – і завмер, наткнувшись на тривожні очі Богородиці. “Ти не покинеш цього дому, – причувся мені мелодійний голос, – ти не погубиш ці квіти і своїх кролів ангорських, і кішку, що прибилася тиждень тому...”» [4, 87].

П'єса багата на ремарки, за допомогою яких успішно передається динамізм емоційного стану дійової особи, дієвість п'єси. Недарма ключові слова («Хай буде голимбосим, хай помирає з голоду, але не зречеться коріння нашого, мови рідної...» [4, 89]) Матвій «мало не кричить». Пріоритетом для нього є прагнення встояти проти спокуси грішми й тілесними задоволеннями, проти антицінностей, які виявилися пріоритетними для його сина. Крізь цю призму Сергій дає характеристику батькові: «Всі навколо якось прилаштовуються до нових ринкових умов життя – хто в Парламент, хто в бізнес, хто в кілери, хто квартири чистити, хто банки, а тут на тобі: совість, честь, рідна мова, чужинські ідоли, “вино гніву Божого”, тьху!» [4, 91].



«Третя Молитва» Ярослава Верещака.

Театр Володимира Завальнюка «Перетворення». Київ, Україна

Такі роздуми – яскраве свідчення духовної деградації, яка неминуче призводить до злодіянь – замінювати бронетранспортер для рідного батька. Безбожність та зневіра визначають життєву стратегію Сергія: «Який Бог? Та якби він був, то хіба допустив би до цього бардака?.. Совість? Такий дивовижний шанс подарувала нам доля. І чим же він закінчився, наш Майдан? Смердючими, принизливими чварами. <...> Зрадою, підлою, найганебнішою зрадою!» [4, 92]. Пристосуванець Сергій обирає тих, хто має силу в цю хвилину: «Спайка, взаємовиручка, кругова оборона, один за всіх, усі за одного...» [4, 92]. Символічно, що Сергій, уособлюючи темну сторону, сам «відступає в пільму» [4, 93], але залишає зненаціоналізований плід сімейного виховання – сина Андрійка, якому приналежність до росіян потрібна, щоб швидше Севастополь прийняли до складу Росії [4, 93]. Виховання Андрійка бабусею з дідусем, «знання напам'ять багатьох віршів і поем Тараса Шевченка», читання українських ка-

зок мало свій наслідок – «корінний севастополець почав писати вірші українською говіркою!» [4, 94]. Думаю, Я. Верещак представив нам типову ситуацію. Але фізично подолати цю проблему нереально, оскільки проживання на Батьківщині не прищеплює автоматично національної свідомості. Підсвідомий страх, що наступне покоління – уже діти Андрійка – чинитиме аналогічно – проклинатиме батьків – полонить Андрійкову душу. Драматург залишає свою дійову особу в цьому розгубленому стані, зауважуючи в прикінцевих словах Загадкової, що кара неминуча.

«Шлях боротьби – непростий шлях», – стверджує О. Миколайчук-Низовець. Протистояти героям п'єси «Нетудидитина» доведеться силі, що її втілюють дві дійові особи з доволі символічними іменами – Чорний і Сірий. Сенс їхнього існування – боротьба залякуванням із проявами національного. Відповідно, для борні з ними недостатньо бути національно свідомим, слід мати ідейних друзів-однодумців.

Зрадою сприймається прагнення Маринки з Арсеном переїхати в екологічне селище, «де люди проживають у наближених до первісної природи умовах – без світла, без газу, без будь-яких ознак цивілізації» [4, 11]. Їхнє рішення продиктоване страхом: «Маринко, якщо ми залишимося в місті, то мені ці виродки відіб'ють і другу нирку» [4, 26]. Чорний і Сірий, граючи на страхах, роблять Марину й Арсена частиною себе. Драматург вирішує цю сцену трагедійно: «Чорний накриває ззаду темним плащем Арсена, а Сірий – сірим плащем Марину, мовчки заводячи їх за лаштунки» [4, 27].

Надійка, попри свою інвалідність, виявилась більш стійкою, хоча й дозволяла собі сльози на самоті. Внутрішній стрижень Надійки криється в усвідомленості ролі мови титульної нації. Міцний зв'язок культури й традицій – ефективний засіб боротьби з деморалізованим світом. Найбільше, чого боїться Надійка, – стати іншою

людиною, і саме тому відмовляється їхати за кордон на лікування.

Реалії сьогодення доводять, що частіш за все такі люди залишаються самотніми, що не оминуло й героїню. Її друг Максим не тільки зрадив ідеї «Молодої України», а й п'яним згвалтував дівчину: «Брутально хапає Надію, яка несамовито пручається та кричить, і зникає з нею у спальні» [4, 28]. У фіналі п'єси з'ясовується, що Максима спеціально напоїли й переконали, що його вчинок піде дівчині на користь. Драматург ілюструє, якими підлими й цинічними засобами боролася «влада» з патріотами. Урешті, це й мало результат: Надійка вирішила полетіти до Відня на лікування.

Проте автор не міг допустити, щоб зневіра – припускаємо, що саме її переживає Надійка – перемогла, тому обирає жорстоку і, як виявилось, пророчу розв'язку: незадовго після зльоту літак розбивається. Але в задумі драматурга це є шляхом очищення для початку нового життя [4, 32].

Назва п'єси Дмитра Тернового «Деталізація» натякає, що драматург конкретизуватиме, що переживали люди з різних сфер життя на початку Євромайдану. Так, Олена – дружина скрипаля – почувається знервованою. Вона втомилась пристосовуватися до зовнішніх подій, зокрема й чекати на отримання візи чоловіком: «Чому ми маємо трястися: приймуть – не приймуть, дадуть – не дадуть? Тільки тому, що народились у цій богом забутій країні?» [4, 47]. Страх чоловіка «як би чого не сталося» [4, 47] дружина оцінює як прояв рабства. Коли ж Андрій виявив бажання не їхати у відрядження за кордон, а підтримати людей на Майдані грою на скрипці, Олена виявляє звичайнісінький страх: «Ну не лізь ти у політику. Кожен має робити ту справу, до якої він покликаний. Це аксіома, і крапка» [4, 72].

Офіцер не може чинити по-іншому, тільки як виконувати провладні розпорядження, хоча й чекає на по-

валення влади. Хоробрість він може проявляти тільки після того, як хоч трошки вип'є. Відчутно, що письменник хоче наголосити на нереалізованості, пристосуванстві силовиків, які шукають самоствердження в оволодінні жінкою проти її волі.

Директор компанії з виробництва безалкогольних напоїв Ольга Іванівна керується страхом і відмовляє в інтерв'ю журналісту: «Льово, ніколи ще не було так погано, як зараз. За всі роки, ні за однієї влади, ніколи. Льово, вони нас просто винищують. <...> Я не знаю як їх назвати, це справжні бандити. Вони звикли красти, а тепер вирішили вкрасти усю країну. Отак повністю взяти і покласти собі до кишені» [4, 59].

Олена – найбільш багатогранний образ у п'єсі. Її поведінка нелогічна, але закономірна. Жінка – берегиня сімейного вогнища – прагне вберегти свого чоловіка від небезпеки і водночас, у критичний момент, за кілька годин до зачистки Майдану, виявляє зібраність, повідомляє всіх про підготовлений штурм. Трагічні події – смерть дружини – позбавляють Андрія і рабської покори, і страху. У фінальній сьомій сцені він грає на Майдані разом із симфонічним оркестром. І навіть після того, як екран гасне, музика продовжує лунати. У цьому слід бачити обнадійливу авторську позицію.

В епіграфах до другого розділу «Майдан» упорядниками чітко визначений основний тематичний стрижень – «битва за Україну», за державні й людські цінності. У словах Анджея Стасюка висловлена оцінка, що Євромайдан засвідчує не тільки проблеми українців, а «європейську катастрофу».

Боротьба за Україну змінювала людей. Василина з п'єси Н. Симчич «Ми, Майдан» говорила: «Загалом люди на Майдані з огляду на відчуття власної місії дуже часто ставали вищими за самих себе і робили дуже гідні, часом героїчні вчинки» [4, 102]. Цієї внутрішньої еволюції зазнавала інтелігенція – «розумні, виховані, толерантні й

освічені люди» [4, 102]. Цей збірний образ знаходить свій розвиток у п'єсі Олександра Вітра «Лабіринт». Антонович пропонує куртизанці Ксюші замислитись: «Просто уяви собі, що існують люди, яким не плювати на землю, на якій вони народились, які хочуть її змінити, хто знають, що це непросто...» [4, 134].

Майдан у п'єсі Н. Симчич постає організованим цілим, єдністю добра, що протистоїть злу. Контраст залишається основним художнім прийомом у цьому розділі антології. Почуття страху переміщується в табір антимайданівців, бо «що ця, так звана, “влада” і це “мусорське гівно” може протиставити цьому гаслу (“Слава Україні!”)?» [4, 109].

Звичайно, фізіологічний страх бути побитим тітушками за носіння національної символіки залишається, як і страшно та безнадійно протистояти лінії вогню, але він викликає почуття сорому й розпачу від неможливості захистити свою країну. Тому-то й з'являється рішення: «Все, бляха, без зброї на Майдан не повернемося» [4, 110], – а потім і вистояли під крик: «Стоїмо! Стоїмо, хлопці, стоїмо!!!» [4, 123].

Драматурги загалом пояснюють, чому з'являлись у свідомості громадян питання «Навіщо?», «Заради кого все це?». Бо крім протистояння «народ – влада» є ще протистояння всередині населення залежно від рівня національної сформованості. Істотною причиною є ще неготовність вбивати. Важко інтелігентній людині з кількома вищими освітами, яка усвідомлює всі пріоритети конструктивного діалогу, боротися такими радикальними методами. Аня з п'єси Н. Нежданої висловлює страх перед невідомим. Драматург для передачі її стану використовує кілька питальних речень: «І що там? Інший потяг, прірва? Катастрофа?» [4, 145].

Епіграфи до третього розділу «Війна» свідчать, що почуття страху зникне, не буде й сумнівів, адже недарма Данте Аліг'єрі застерігав: «Найжаркіші куточки в пеклі залишені для тих, хто в часи найбільших моральних зла-

мів зберігав нейтралітет» [4, 205]. Рядки з поезії В. Симоненка налаштовують реципієнтів на елегійний настрій, пройнятий почуттям ніжності, турботливості до країни, бережливого й поважного ставлення до її краси:

... І якщо впадеш ти на чужому полі,
Прийдуть з України верби і тополі,
Стануть над тобою, листям затріпочуть,
Тугою прощання душу залоскочуть.
Можна все на світі вибирати, сину,
Вибрати не можна тільки Батьківщину [4, 205].

Надія Марчук у п'єсі «Вертеп – 2015» не дозволяє Сепаратисту проявити злість. Український солдат витягує його з поля бою і перев'язує. Відповідаючи на запитання солдата: «За що воюєте сьогодні ви?» [4, 215], Сепаратист ймовірно відповідає голосно й агресивно, – про що свідчать окличні речення: «За Новороссию! Хотим свою страну! <...> Нам будет лучше жить» [4, 215–216].



*«Вертеп-2015» Надії Марчук. Театр «Гомін»,
режисер Василь Митничук. Чикаго, США*

Відмінність стану цих двох дійових осіб полягає в тому, що Український солдат упевнений у правильності, законності своїх дій: «Так, вірю! Я ж тут зовсім добровільно, лишив удома доньку і дружину...» [4, 216], а Сепаратист діє необдуманно, невпевнено, сліпо виконуючи чужу волю: «Не знаю я, запутался вчистую...» [4, 217].

Для того, щоб досягти ефекту переконливості, однозначності, переможності драматург в уста різних дійових осіб уводить одну й ту саму істину: Дівчинка – «І переможе наша Україна, і знову мир та спокій повернеться!» [4, 214], Ангел 1 – «Є Україна і завжди була! Цвіла калиною і плакала вербою!» [4, 219], Волонтер-міхоноша:

Я щойно із фронту – волонтер-міхоноша!
Хай діти співають, а ми допоможем,
Солдатам, що мерзнуть, що гинуть від ран...
Святій Україні, що нині – мов Храм,
Де гідності Дух повстає із колін,
І світу всьому
за взірець
нині
він! [4, 224].

Утомою пронизаний «прощальний монолог Донбасу» в п'єсі Неди Нежданої «Кицька на спогад про темінь». Головна дійова особа – жінка віком за сорок. Її сповідь містить екскурси в минуле, що їй допомогло здобути життєвий досвід. Драматург послуговується кольористикою, щоб пояснити одну важливу думку: бачачи барикаду, можна бути або по один, або по другий її бік. Якщо страх, прагнення вижити диктує бути на барикаді – то це сприймається як зрадництво. Тому страх треба викоринювати, патріотичну свідомість – виховувати, тому її син, «почепивши синьо-жовту стрічку собі на сумку, робив те саме, що і я зі значком. Видавлював із себе страх» [4, 230]. Маркером викориненості цього страху є готовність

молитися не за мир, а за перемогу, оскільки миру з агресором бути не може. Неда Неждана доволі реалістично показує добротворчу українську сутність: зло і ненависть оточення не породжує ненависті в серці: «Огиду – так, презирство – так, відчуття тотальної нудоти...» [4, 249–250]. Ніде правди діти, відсутнє бажання жити, але той факт, що Вона забирає чорне кошеля, якого всі бояться як символу нещастя, до себе з вірою: «Ніколи не було так, щоб ніяк не було» [4, 250], – можна розцінювати як оптимістичний фінал.



*«Краще б я народилася кішкою» за п'єсою
«Кицька на спогад про темін» Неда Нежданої.
Театр Володимира Завальнюка «Перетворення». Київ, Україна*

Отже, відповідаючи на поставлене в заголовку розвідки запитання, на превеликий жаль, доведеться констатувати ствердну відповідь. Але це й очікувано, адже не всі представники нації дійшли усвідомлення крайньої важливості Майдану, поділяли його погляди. Є ще й ті, хто не усвідомлює, що одночасних змін у всіх сферах бути не може. Процес одужання, на жаль, відбувається

повільно. Пришвидшити його – завдання і можливості театру. Композиція збірки побудована так, що розрахована й на читацьке сприйняття. Унаслідок такої рецепції напрошуються висновки, які тепер слід донести до якомога ширшої аудиторії: кара за бездуховність неминуча; національну свідомість найкраще прищеплювати з дитинства; боротьба із зовнішнім ворогом має починатися із боротьби із власним страхом. За жанром більшість п'єс – драми, оскільки ми ще не маємо розв'язки конфліктів у реальному житті, але оптимістичність як риса українського характеру дозволяє говорити, що і така зневіра теж буде подолана.

Література

1. Галета О. Від антології до онтології. Антологія як спосіб репрезентативної української літератури кінця XIX – початку XXI століття : монографія / Олена Галета. – К. : Смолоскип, 2015. – 640 с.
2. Лессинг Г.-Э. Гамбургская драматургия / Под общ. ред. М. Лифшица. – М. – Л.: Academia, 1936. – 455 с.
3. Лич Р. Театр. Теория и практика / Пер. с англ. Е. А. Кривошея. – Х.: Гуманитарный Центр, 2015. – 244 с.
4. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / Упор. Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К., 2016. – 256 с.
5. Мусієнко Н. Митець і політика в Україні / Наталія Мусієнко // Курбасівські читання. – 2009. – № 4. – С. 317–331.
6. Поліщук Я. Реактивність літератури / Ярослав Поліщук. – К.: Академвидав, 2016. – 192 с.

Анотація. У статті розглядається антологія актуальної драми «Майдан. До і після» як художня цілісність, де внутрішній світ героя пронизаний станом зневіри, неминучої перед наступним етапом – духовним оновленням і національним прозрінням.

Ключові слова. Антологія, п'єса, Майдан, зневіра, страх, пробудження.

Аннотация. В статье рассматривается антология актуальной драмы «Майдан. До и после» как художественная целостность, в которой внутренний мир героя пронизан чувством разочарования, неизбежным перед следующим этапом – духовным обновлением и национальным прозрением.

Ключевые слова. Антология, пьеса, Майдан, разочарование, страх, пробуждение.

Summary. In the paper the actual drama anthology «Maidan. Before and after» as artistic integrity, which penetrated the inner world of the hero as a discouragement to the inevitable next stage – spiritual renewal and national enlightenment.

Keywords. Antology, art play, Maidan, frustration, fear, awakening.

*Любов Цукор,
аспірантка Київського університету
ім. Б. Грінченка*

КОНЦЕПТ КУЛЬТУРНОГО ГЕРОЯ У ТВОРАХ НА ТЕМУ МАЙДАНУ

У часи глобалізації ми спостерігаємо низку проблем, з якими бореться людство. Серед них: загроза зникнення культури цілих етносів та потреба у збереженні національної та культурної ідентичності народів. Це впливає на те, що сьогодні поняття «культурний герой» має низку трактувань, адже причини виникнення того чи іншого героя має свою передісторію. Більш того, культура як суб'єкт проявляється тут найбільш яскраво, бо саме вона відповідає за ілюстрацію основних рис народу та формування його ідентичності, вирішуючи складні проблеми сучасності.

Культурний герой у класичному розумінні є героєм-просвітителем, міфологічним героєм, діяльність котрого спрямована на повернення буття із хаосу, дослідником. Часто його зображують як істоту божественного походження, або створіння, що згодом було піднесено до статусу надістот соціумом. Як правило, культурні герої ототожнюються з персонажами міфу та епосу. У архаїчній свідомості мистецтво та релігія часто ототожнюються, тому К. Г. отримує риси людини та божества. У різних міфологічних системах ставлення до героя не завжди сакралізоване, часто вони розкриваються як казковий чи епічний герой. А об'єктом перетворення особи в міф могли бути не лише духи та божества, а й реальні та напівлегендарні історичні постаті. Тому не можна однозначно сказати, що К. Г. є певним божеством, хоча його дії

та методи боротьби мають магічну силу, яка й дозволила досягти певної мети.

Діяльність сучасного культурного героя

1. Спричиняє історичні зміни.
2. Розкриття культурно-значущих об'єктів та духовних цінностей.
3. Боротьба з хаосом у ролі деміурга, творення світу.
4. Демонстрація певної культурно чи історично важливої мети, до якої варто прагнути.

Варто розрізнити не лише реальність та вигаданість героя, а й кількісні масштаби його прихильників. Може бути культурний герой світового значення, а може – для певного етносу, місцевий, адже кожен народ створює своїх героїв. Часто культурний герой відображає риси національного характеру, сформовані за роки існування етносу. Культурна роль реальних постатей – надихати пересічних особистостей на певні дії переважно позитивного характеру. Вони ілюструють просте поняття, що ідеал – це не недосяжний міф, а реальний шлях існування будь-якої людини.

Також у якості культурного героя виступає міфічна постать, діяльність котрої спрямована на створення певних культурних цінностей, чи здобуття їх для людства шляхом подолання перешкод. Одним із найбільш яскравих прикладів тут може слугувати Прометей, що добув вогонь. Це класичне трактування поняття.

Але, найбільш повним буде розкриття феномена культурного героя як способу вираження уявлень народу про чесноти ідеального очільника. Саме йому присвячено низку народних творів у епосі та фольклорі. Часто він буде реальною історичною постаттю, наділеною яскравою харизмою. А також він є виразником суспільних відносин, що є над актуальним у перехідний період існування будь-якої держави. Зміна культурних героїв не залежить від рівня розвитку суспільства, на це

впливають напруження у суспільстві та його культурний рівень.

Структурними елементами архетипу К. Г. визначають чудесне його народження, подвиг, магічну силу, мотив братерства та надзвичайного кохання.

Що стосується сучасності, то часто формування культурного героя продиктоване принципами масової культури. У зразок виводяться талановиті музиканти, екстравагантні та суперечливі постаті. Навколо такого героя гуртуються певні субкультури, для них він є втіленням досконалої особистості. Варто підкреслити, що цілком вигадані персонажі можуть бути також об'єктом поклоніння у фанатському середовищі (герої фільмів чи книг).

Сучасний культурний герой може містити риси відомих міфологічних постатей, а також формувати власні знакові характеристики, що слугують досягненню цілі досягнення гармонії та миру. Герой може виступати у ролі помічника чи захисника, наділеного чи ні надприродною підтримкою.

Культурний герой творить, удосконалює світ, але йому притаманна також і руйнівна сила. Деструктивна функція полягає у тому, що часто герой порушує усі заборони, закони та традиції, заради оновлення культурного спадку і пришвидшення розвитку. Не можна не сказати і про негативну сторону культурного героя. Надмірний фанатизм, притаманний прихильникам непересічної особистості, дуже часто руйнує ту тонку матерію творення. Сліпе наслідування звичок К. Г. не завжди найкращим чином впливає на субкультуру і оточення.

Сучасна українська драматургія наділена дуже виразною характеристикою – існування у потоці руху, на межі, без надійних опор та стабільності, проте це зумовлює високі темпи її розвитку, проте її значення, можливо, повністю буде оцінено лише з часом. Цікаво, що неодноразово підкреслювалось, що українська драма перших

років незалежності не має як такого активного героя, здатного протистояти, зараз же ми можемо спостерігати тенденцію до формування нового культурного героя у драматургії, який вдосконалюється культурним процесом. І, що цікаво, і виразником симбіозу творення, оновлення та руйнування усталених традицій.

Для дослідження поняття «культурний герой» обрано драматичні твори, так чи інакше присвячені темі Майдану: Н. Симчич «Хата», Я. Верещак «ЗЕ ЧО РО», О. Вітер «Лабіринт», Неда Неждана «Потойбіч Пекла», «Кицька на спогад про темінь», К. Скорик «Богдан-2014», «Циклоп Донбасу» О. Миколайчук-Низовець.

У цих творах безпосередньо проілюстровано події Майдану, їх передумови, наслідки та символічне трактування. Концепт культурного героя як ніколи досі яскраво проявився на сторінках драматичних творів. Складні часи потребують нового героя.

Безпосередньо у творах, що описують пекельні події Майдану, ледь не кожен герой претендує на звання культурного героя, бо кожен з них бореться проти хаосу, сповідує духовні та культурні цінності, слідує певній світлій меті заради майбутнього не лише свого, а й усієї країни.

У п'єсі «**Потойбіч пекла**» Неда Нежданої Орест та Аня набувають напрочуд яскравих рис культурного героя. І що цікаво, не вони впливають на культуру, а вона на них, адже кожен, хто прийшов на Майдан, на момент подій мав свій культурний багаж, переконання і, головне, самосвідомість. І справа не лише у освіті, а, скоріше, у внутрішній культурі, генетичній пам'яті. Орест також пережив чарівне спасіння та возз'єднання із коханою дівчиною. Практично усі герої п'єси борються із хаосом, не жаліючи себе. Маленька людина героїчними вчинками заслужила собі вічне життя, адже в епоху змін не стала осторонь.

П'єса «**Лабіринт**», написана О. Вітром, подієво пов'я-

зана із твором Неди Нежданої, фактично це фрагменти картини одного світу, у будь-якому куточку Майдану можна було знайти свого культурного героя. Антонович, колишній учитель історії, та Михась, піаніст та студент консерваторії, – представники двох різних поколінь, які за інших життєвих умов, може, і не зустрілися б, не проявили себе. Але коли час змінився, вони обоє вийшли до боротьби. В них не було нічого, крім віри у свою справу, заради неї вони йшли на героїчні вчинки.

У п'єсі «**Богдан-2014**» К. Скорик вдалася до напрочуд цікавого прийому – проявлення історичного культурного героя Богдана Хмельницького на тлі подій Майдану. Ця культова для України постать вже давно стала символом героїчної боротьби. А суперечливі рішення, прийняті ним, гріхи, спокутує герой, заради майбутнього.

Монокомедія «**ЗЕ ЧО РО**» Я. Верещака є іншим поглядом і продовженням подій, розкритих у драмі «Третя Молитва». Родина Голопупенків через низку обставин жила у Севастополі, ідентифікує себе із росіянами попри козацьке коріння. Українська мова не побутує у цій родині. Більш того, вона є символом мужицтва, другосортності. Крізь призму сприйняття героїні, що переповідає їх історію, розкривається трагедія родини, яка зреклася свого коріння. Майбутнє її непевне, навіть через чисельні статки і статус. Андрій Голопупенко буде актуальним культурним героєм, який попри усі заборони, страхи, стереотипи, зберіг у своїй душі головне – мову. У межах цієї родини він виступає героєм, магічним чином не зрікся мови, а згодом і прийняв своє походження. Він став тим, у кого мирно співіснує минуле, теперішнє та майбутнє.

Дещо опосередковано стоїть п'єса Н. Симчич «**Хата**», написана ще у 2011 р. Вона має досить символічний характер, описує події у будинку у самому серці столиці країни, побудованому на фундаменті часів Софії Київської. Для родини, що там мешкає, це більш ніж буди-

нок. Це символ роду, який оберігається із року в рік. І навіть коли будинок стає старим, герої не мають наміру полишати його. Проте через брехню, запущену безхатньою жінкою із Саратова, яка жила з ними, родина втрачає будинок. «Беркут» виганяє їх з дому, руйнуючи саму будівлю, на місці якої мали б побудувати парковку. Культурним героєм у цьому творі виступатиме Василь, син господарів, який взяв на себе покарання, рятуючи родину. Ці складні обставини його не заламали, він не втратив здатності прощати та любити, а це шлях до відродження із Хаосу.

Відходячи від теми статті, хочеться зазначити, що не лише тема Майдану породила новий тип культурного героя, а й наступні після нього події. Так у монолозі «**Кицька на спогад про темінь**» Неда Нежданої героїня, загадкова Вона, бачила обличчя п'їтьми, що насунулась на Донбас, і усіма своїми невеликими силами до останнього намагалася боронитися і боронити від неї. В тих умовах героїня фактично вчинила подвиг, що перевертає маленький світ, та надихає на ще більші звершення. У п'єсі О. Миколайчука-Низовця «**Циклоп Донбасу**» абсолютно чітко змальований культурний герой у образі Мирона, який передчуває катастрофу і прагне їй зарадити, аби не допустити зникнення чогось біль важливого, ніж звичні людські потреби та інтереси. Адже він не позбувся внутрішнього стрижня, не зламався під натиском подій і зберіг у собі людяність та совість.

Коли суспільство потребує сил та ідеалів для збереження цілісності, виховання, культурним героєм може стати звичайна людина, яка вчинила героїчно, змінивши хід подій. Драматургія є лакмусовим папірцем для життя суспільства, тому, коли з'явилася потреба всього народу у герої, драматурги передчули цю тенденцію, змалювавши нового героя на сторінках своїх творів. Може, з часом, герой отримає певну міфологізацію, проте вже зараз він є взірцем для наслідування в тих чи інших питаннях.

Деякі дослідники стверджують, що за зміни ідеології та політичної міфології зникає потреба в ідеалі, або більш того, відбувається розвінчування попередніх героїв. Це не завжди спрацьовує, в будь-якому разі, на місце старих героїв придуть нові.

Сучасна культура диктує потребу у новому герої, сучасні українські драматурги з успіхом ілюструють їх у творах, розкриваючи активного, дієвого позитивно налаштованого персонажа, який живе у гармонії з минулим, теперішнім та майбутнім.

Анотація. У статті міститься оглядовий аналіз концепту «культурний герой» у контексті сучасної української драматургії, автори якої створили новий тип активного героя, який прагне до національної самоідентифікації.

Ключові слова. Культурний герой, новий герой, концепт, сучасна драматургія, п'єса.

Аннотация. Статья содержит обзорный анализ концепта «культурный герой» в контексте в современной украинской драматургии, в рамках которой авторы создали новый тип активного героя, стремящегося к национальной самоидентификации.

Ключевые слова. Культурный герой, новый герой, концепт, пьеса, современная драматургия.

Summary. The article analyzes the concept of «cultural hero» in the context of modern Ukrainian drama, within the framework of which the authors created a new type of active hero, striving for national self-identification.

Keywords. Culturalhero, a newhero, concept,modern drama, the play.

Надія Мірошніченко,
кандидат філологічних наук,
керівник відділу драматургічних проєктів
НЦТМ імені Леся Курбаса

НЕОМІФОЛОГІЯ РЕВОЛЮЦІЇ І ТРАНСФОРМАЦІЯ СТРУКТУРИ ДРАМИ

Феномен «Майдану» і супутньої гібридної війни став найбільшим поворотом сучасної історії не лише в Україні, сформував новітню міфологію соціуму загалом і новий напрям актуальної української драми зокрема. Щоб визначити міфопоетичні тенденції сучасних п'єс, важливо зазначити розуміння революції як такої і специфіку Революції Гідності. Гадаю, ключовим поняттям у революції є сама етимологія слова – «перетворення». А більш розгорнуте трактування революції – «швидка радикальна зміна органічної або неорганічної системи» [5, 1]. Перетворення є ключовим поняттям і у театральній системі – перетворення образу, зміна ситуації, зміна свідомості. Революція, на мою думку, не є протиставленням еволюції, а її вибух, прискорене проживання. Революція діагностує прискорення в розвитку людської цивілізації і передусім зміну чи перетворення свідомості.

Кожна революція в історії людства діагностувала ці зміни в розвитку суспільства з одного боку, з іншого – прогнозувала еволюційні зміни в більшому масштабі. Також революція зазвичай формує людей нового типу, часом і новий етнос, або новий етап етносу, який ставав пасіонарним відносно інших народів. Американський етнос сформувався у процесі революції і від'єднання від ан-

глійської метрополії. Сучасний французький етнос сформований Великою революцією, саме день її початку 14 липня є символічним святом народження нової країни. Так званий «радянський» етнос суттєво відрізняється від російського дореволюційного. Так було з Французькою, Американською, Російською революціями, які змінювали свій народ, ситуацію не лише у своїй країні, а мали планетарний масштаб. Подібні процеси відбуваються і з новітньою українською революцією.

Гадаю, варто розрізняти ознаки, які об'єднують, і ті особливості, які характеризують кожен окрему революцію. Ці перетворення радикальні, але їхнє значення спершу розуміють лише окремі люди. Більше того, розуміння–нерозуміння цих процесів часто розділяє людей символічно «по різні боки барикад», і вони не можуть знайти спільну мову, бо ця ситуація розділяє на своєрідні різні часові виміри: одні живуть у синхронному часі, інші – в минулому. Показовим є приклад із записом у щоденнику короля Луї XVI 14 липня в день падіння Бастилії: «Нічого суттєвого не відбулося». Але саме в цей день відбулося те, що радикально змінило життя не лише короля і його королівства, а й усієї Європи. Новий тип стосунків між людьми, інше відчуття часу, інша реальність. Усвідомлення того, що відбулося в ніч Кривавої суботи на Майдані також ішло дуже поступово – спершу в Києвом, потім Україною, потім по світу.

Що ж є об'єднавчим у революціях? Наприклад, їх об'єднує радикальність у відстоюванні життєво важливих принципів. У передмові до французького видання «Майдан Інферно» дослідник сучасної драми Мішель Корвен відзначає, що майданівці кажуть «Воля, або смерть» – гасло французької революції стало гаслом нашої без усвідомлення спадкоємності. «Воля або смерть» – називався фільм американця українського походження Дем'яна Колодія з епіграфом цих слів, як гасла американської революції.

Ще один важливий фактор – інше відчуття часу – прискорене. Ось що зазначає дослідник В. Гудкова у книзі про постреволюційне мистецтво «Народження радянських сюжетів»: «Революція принесла з собою відчуття вибуху Всесвіту. Театральні містерії кінця 1910-х рр. намагалися передати це хвилююче відчуття часу, що стрімко розлітається... Пізніше героям п'єс починає здаватися, що час рухається не просто прискорено, але й окремо від людини, не так, як раніше. Час, який летить повз – це нова риса світовідчуття героя постреволюційної доби» [2, 99] (Пер. мій – *Н.М.*). Це усвідомлення прискореного часу, іншого відчуття світу – дуже чітко відчувалося під час революції Гідності – 3 місяці як 3 чи 10 років. Особливо різко цей контраст був відчутний у Франції, Німеччині, де я опинилася відразу після Майдану – відчуття прискореного часу, іншої доби, а вони ще не знають, що світ уже живе за іншими законами. Порівняно попереднє відчуття часу видається застиглістю своєю повільністю.

Інше не тільки відчуття часу, а й інший тип відносин. Свобода – так, це об'єднуюче, але не рівність і братерство. Революція Гідності пішла далі у своїй еволюції. Вона проявила суспільство з високим рівнем самоорганізації. Ставиться запитання не що я можу взяти, забрати і поділити? А що я можу дати? Це інший рівень свідомості. Гідність. Чим можна пожертвувати заради гідності? Волонтерський жертвований рух був феноменальним. З іншого боку – наживання на крові. У цих крайнощах не може бути ні рівності, ні братерства, ні розуміння. Це радикальне розведення людей по різні сторони барикад. Ось що пише про феномен Майдану Олексій Арестович: «Майдан – це був хроноклазм (в науковій фантастиці – це одне з можливих наслідків подорожі у часі). Прорив з 25 століття до нас сюди у 21 століття. Я так це розумію. Та система стосунків, ті ідеали, та енергетика, яка там була – все це вказує на те, що це був прорив із майбут-

нього. І люди, які там діяли, вони на цю мить – на три місяці – були підсвічені цим майбутнім. Вони жили цими ідеалами. Моя задача – або повернути, або зберегти, або розвинути це. Ми повинні створити тип нової людини. Ми не вирішимо задачі, які стоять перед Україною – вони не тільки історичні, вони Біблійного масштабу – без створення людини нового типу» [1, 1] (Пер. мій – Н.М.). Це відчуття іншого часу, але, сподіваюсь, із ближчого майбутнього – очевидне для мене.

Але кожна революція має свою драматургію: агональна боротьба нового і старого, контрреволюція, інтервенція тощо. Власне, вони подібні і до висхідних законів драми, до переходу міфу в драму, а ритуалу в театр: поява нового – чи це новий сорт винограду у Діоніса, чи нове вчення Христа – не приймається більшістю. Це нове потребує жертв і переродження. Ця формула актуалізує архетипи і водночас оживляється реальністю.

Україна не самотня у протестному русі, який проявляє тотальну кризу нашої цивілізації. Такі вибухи виникали в Єгипті, Туреччині, Гонконзі, Молдові, Вірменії тощо. Але Україна опинилася в епіцентрі нової революції за масштабом і переможністю, в епіцентрі вибуху смислів, іншої реальності й іншого часу. Це поєдналося і з утворенням нового українського етносу, який вимушений формуватися в опозиції і до імперського сусіда, в тіні якого він перебував тривалий час, і до власного минулого, виявляючи пасіонарні риси. Новий етнос – не Київської Русі, не Козацької держави і не «Хохляндії» в інтерпретації російських шовіністів. Спонтанно-іронічна поява назви «укрів» чи «укропів» виявила цей процес. Водночас це своєрідний код людини особливого типу. Він проявляється поза національністю і географією.

Особливість сучасного протистояння у його гібридності – поміж реальністю і віртуальністю, правдою і «фейком». У сучасній війні, як висловилася Оксана Забужко, бомблять головним чином не міста, а «мізки». Це війна

ментальна. І в такій війні Майдан – це насамперед спосіб мислення, новий етап в еволюції нашої цивілізації.

Аналізуючи суспільні процеси у міфологічному контексті, я беру за основу, що події Революції Гідності сформували унікальний міфологічний феномен – «міф Майдану». Він, вочевидь, має мистецьке походження, адже від початку він формувався як феномен громадянського суспільства в опозиції до влади й існуючої традиції. Він продовжує існувати в драмі як самостійний, оскільки жодної ідеологічної стратегії і механізмів її впровадження в галузі драми і театру в Україні не існує. Зауважимо, що в основі дослідження переважно п'єси, які увійшли до театрального проекту драматургічного відділу НЦТМ імені Леся Курбаса «Майдан. До і після» (Див. Додаток 1).

Зауважимо, що мистецький вплив на Майдан як «фортецю свободи» здійснювався безпосередньо під час актуальних подій. Художники, музиканти, телережисери, фотографи, співаки, поети, так звана «мистецька сотня» формували обличчя революції. Деякі театри грали вистави у КМДА, старі декорації йшли на барикади, а «голосом» Майдану став актор. Тож «мистецькість» уже була закладена в реальність української революції.

У даному контексті виходимо з припущення, що «міф Майдану» має можливість стати основою формування свідомості новітньої України. Адже тривалий час після руйнації ідеологічних міфів радянського періоду, державотворчі міфологічні тенденції так і не змогли реалізуватися. Традиційні міфи «відродження» та «козацтва» лишилися локальними і вторинними. Натомість новітня ідеологія держави так і не була сформована. Понад два десятиліття країна існувала як своєрідний «симулякр», роз'єднана мовно, конфесійно, політично тощо. Де факто це була квазі-незалежна і квазі-демократична Україна. Припускаємо, що міф Майдану і Небесної Сотні лягає в основу формування нової модифікації етносу, що засвід-

чують інверсії назв «укри», «укропи» (така назва і у збірки Б. Жолдака «Укри»).

Ще у розпал Революції Гідності було зазначено, що події розвиваються за каноном класичної трагедії. Світ, як агональна модель боротьби добра і зла, вочевидь, потребує радикальних змін. Конфлікт є глобальним – із вищими силами. Герой здійснює «трагічну провину», злочин із точки зору існуючої системи, і ціною катастрофи змінює світ, відбувається його «перетворення» і очищення через «катарсис». Ця матриця лягла в основу класичної античної драми, відновлена у Відродженні, а також в іншій формі лягла в основу середньовічної драми, зокрема містерії Ісуса Христа. Символічні назви «Кривава субота» і загибель «Небесної Сотні» стали міфологемами реальної драми. Студенти, представники першого незалежного покоління, які лишилися на Євромайдані у фатальну ніч, поклали початок живій трагедії, яка лягла в основу державотворчого міфу новітньої України. Міф Європи, який базується на засадах Великої Французької революції, змінився міфом «Майдану» як знаком нової революції – Гідності. Одна з її особливостей – самоорганізація громадянського суспільства у протиставленні до дискредитованої держави. «Майдан – це спосіб мислення» – таку назву мала моя стаття про театральну дійсність під час революції для польського журналу «Театр». Водночас ця трагедія діагностувала зміну не лише нашої країни, а і світу, розділяючи людей не за мовним, національним, релігійним, фінансовим статусом, а за способом мислення, ставленням до прав на життя й свободу, гідності.

Проте сучасний текст постає здебільшого як інтертекст, отож і новий міф зазвичай містить відсилання до традиційних міфів. Зокрема Є. Кононенко зазначає у статті про поезію, народжену Майданом: «Події Євромайдану самі по собі цілком надаються до того, щоб бути переповіданими мовою євангельського нарративу...

Те, що почалося «побиттям немовлят» (побиття студентів 30 листопада) завершилося Христовою жертвою розстрілу «Небесної Сотні» 18–20 лютого і відставкою тогочасного президента на третій день» [4, 73]. Справді, євангельський міф накладався на історію Майдану. І створення новітнього вертепу – матриці українського театру – також проявила тенденцію втілення традиційного міфу. Зокрема у п'єсі Н. Марчук «Вертеп-2015», яка втілює його форму вже у контексті війни з Росією. Жанр «вулична містерія» і сама назва «Майдан Інферно, або Потойбіч пекла» Неди Нежданої також нібито відсилає до євангельського міфу. Але це далеко не вичерпує міфологічні тенденції революційної драми. Можемо простежити і використання античних міфів. Зокрема у тій же п'єсі історія молодої пари Ореста і Ані, розділених кривавою суботою на Євромайдані, дає алюзії парадоксальної інтерпретації давньогрецького міфу про Орфея і Евридіку навпаки. Через жорстоке побиття беркутівцями герой опинився в комі, поміж життям і смертю, по суті у потойбіччі. Сучасна Евридіка прагне повернути коханого з того світу, але не вона спускається в пекло, а ніби пекло піднімається на землю і заповнює світ. Справді, намагання влади перетворити Київ у концтабір, де будь-кого можуть заарештувати і знищити, де катують і спалюють заживо просто так, асоціюється з пеклом. А територія революційного Майдану в оточенні вогню, навіть візуально нагадує потойбіччя.

Міф про Ікара використовує Д. Терновий у «Деталізації», п'єсі, яка дивовижно передбачила події Революції Гідності. Камінь із бруківки на Майдані прагне бути вільним, навчитися літати, подібно до Ікара, і таки злітає в небо, стаючи зброєю в руках протестувальників. П'єса О. Вітра «Лабіринт» відсилає нас до міфу про Мінотавра – чудовиська, який живе в лабіринті і чатує на своїх жертв. «Автозак» (машина для арештованих), у який потрапляють різні люди під час розстрілу снайперами,

асоціюється з подібним образом пастки і водночас своєрідної лабораторії з перетворення звичайних людей у революціонерів. Отже, українська «майданна» драма має зв'язок із міфами минулого, але водночас оригінальну креативну основу, засновану на реальних подіях, трансформованих у мистецьку реальність.



*«Майдан Інферно» Неди Нежданої у постановці
Клемана Перетятка, театральна компанія «Колапс».
Ліон, Франція*

Не менш важливою частиною Майдану, як і Анти-майдану та пропаганди «рашизму», є віртуальний конфлікт. Протистояння революції і контрреволюції стали не лише класичним конфліктом минулого і сучасного, а також правди і «фейку», викривленої реальності. Перші театральні проекти відбувалися переважно в документальній формі, як-от «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит – монтаж реальних інтерв'ю з учасниками. Перша антологія «Майдан. До і після» має 3 частини: «предтеча», «майдан» і «війна». Перший розділ презентує п'єси, в яких було передбачення майбутнього, і зокрема ката-

строфи Майдану («Деталізація» Д. Тернового). Ці тексти засвідчують прогностичну здатність новітньої драми. Мистецька реальність може випереджати дійсну і впливати на її формування.

Яким чином змінюється структурна основа тексту в цей період? Одна з основних засад – повернення майже класичної моделі агонального конфлікту з вищими силами і боротьби добра і зла. У цьому напрямі вичерпується недавня тенденція до розмивання конфліктів, неоднозначності, перевертання опозицій герой–антигерой. Водночас з огляду на створені тексти, це не означає повернення ні класичної композиції, ані реалістичності. Радше навпаки – діапазон пошуків форми і стилістичних засобів, адекватних новітній реальності, дуже широкий і далекий від класичного. Поруч із багатонаселеними майже епічними творами, одна з домінант «революційної» драми – моноп'єса. Зокрема у збірнику «Майдан. До і після» їх три – по одній у кожному розділі: «Третя молитва» Я. Верещака, «Богдан-2014» К. Скорик і «Кицька на спогад про темінь» Н. Нежданої, в яких осмислюються проблеми Криму, Майдану і Донбасу через пошук глибинних причин крізь призму індивідуальності. В основі п'єс – внутрішні конфлікти, які поєднуються з глобальними субстанціональними. Їм притаманне особистісне проживання суспільної катастрофи. Кожна з них має свою форму «дистанціювання», особливих «масок»: у «Третій молитві» героїня грає три покоління чоловіків, у «Богдан-2014» сучасний Богдан – історичного персонажа Хмельницького, у п'єсі «Кицька...» формою відсторонення героїні стають кошенята, символічно забарвлені у біле, сіре і чорне, як три етапи у розвитку революції і свідомості. Монологічне мовлення активно використовується і в інших п'єсах, особливо у «Ми, Майдан», в якій діалог є формою «хору», монтажу монологів. У «Майдан Інферно» монологи головних героїв складають одну з трьох запропонованих форм комунікації – внутрішнього

діалогу. Драматурги також експериментують з монтажними нелінійними структурами, використовують гібридні і новітні жанри, запозичують композиційні принципи з інших стилістичних епох та інших видів мистецтва. П'єсам притаманне поєднання міметичних і неміметичних реальностей. Наприклад, елементи містики у п'єсах «Майдан Інферно» Н. Нежданої, де герой стає душею, яка віддаляється від тіла і мандрує невидима. Також «Богдан-2014» К. Скорик, в якій дух Богдана Хмельницького ніби втілюється у свідомість сучасного майданівця і усвідомлює фатальність своєї політики. Натомість Д. Терновий створює футуристичне фентезі, поєднуючи реалістичні сцени з «аніمالістичними» – оживлення і олюднення речей – посуду, печаток, бруківки. Та все-таки, документальність домінує у текстах про Революцію Гідності. Зокрема п'єси «Щоденники Майдану» Н. Ворожбит та «Ми, Майдан» Н. Симчич застосовують «вербатім», вибудовуючи з уривків документальних текстів власну драму. Якщо в першій автор займає роль послідовного спостерігача-дослідника, який монтує мега-інтерв'ю, то в другій автор занурений у процес і емоційно «включений» у текст. Її структура складніша, інтермедіальна за своєю сутністю. У текст вміщено спогади і свідчення людей, з якими автор безпосередньо спілкувався, вірші, а також значну частину складає «віртуальний світ» – пости в Інтернеті. П'єса «Ми, Майдан» побудована за принципом симфонії і складається з 4-х частин, які ніби інтонують невидиму музику реальної трагедії. Музика стає тією внутрішньою силою, яка об'єднує дійових осіб (але не персонажів) у смислове ціле.

У п'єсі «Майдан Інферно» Н. Нежданої, яка теж використовує документальність, але поєднує її з фантазією, музика також «грає» особливу роль. Реальні знакові пісні Майдану, а також стукіт імпровізованих барабанів вплетені у структуру не як композиційна основа, а як важливі смислові деталі, задаючи певний ритм тексту.

Особливого значення в усіх трьох текстах також стає поетично-музичний твір – гімн України – парадокс, диво, яке наповнює силою у важкі миті і невидимі «сіті», які не відпускають із свого полону. Зокрема у п'єсі Н. Ворожбит герої дивуються надзвичайній дії гімну – нестримним сльозам, від яких вони навіть намагаються знайти справжні ліки. У творі «Майдан Інферно» є епізод про те, як усі люди на станції метро у час корку і нервової напруги раптово починають співати гімн. «Ще не вмерла Україна» перетворюється на «заклинання» від куль і гранат у найстрашнішу ніч 18 лютого. А в п'єсі «Лабіринт» О. Вітра він переплітається з французькою Марсельєзою, ніби єднаючи у смислове ціле дві революції. Тож пісня, яка тривалий час виконувалася лише на офіційних заходах, стає магічною силою єднання у час реальної загрози знищення народу.



*«Лабіринт» Олександра Вітра у постановці Анджея Щитко.
Познань, Польща*

Віртуальність стає ще потужнішою у п'єсі «Майдан Інферно» – вулична містерія, де сцени Фейсбуку перетворюються у своєрідні інтермедії містерій. Інтернетна реальність перетворюється в особливу театральну. Маски революції – запозичені з реальних «аватарок» – синьожовтих, або чорних, формування груп – як своєрідні «хори» тощо. Ці персонажі деперсоніфікуються. Таким чином, пропонуються інакші умови гри, які перетворюють віртуальність у новітню театральність.

У революційних п'єсах змінюється і роль «героя». Наприкінці 90-х передмова до першої антології незалежної України «У чеканні театру» називалася «Час без героя», тобто в текстах відбувалася маргіналізація і дегероїзація головних персонажів. Подібну тенденцію відзначав Д. Дроздовський і у прозі: «На загал можна говорити про 1990-ті як добу української прози «без героя», принаймні саме такою була провідна (мейнстримна) тенденція «нового українського роману», який дедалі сильніше тяжів до есеїзації» [3, 98]. Натомість у «майданній» драмі з'являється сильний протагоніст, герой, який може вступати у глобальний конфлікт із вищими силами, діяти, боротися, який здатен відстоювати свою правду навіть ціною свого життя – герой високої трагедії. Але водночас ці герої зовсім «негероїчні» у класичному розумінні: ані можновладців (окрім карикатурного Путіна у «Вертепі-2015» Н. Марчук), ані тим більше міфічних персонажів тут немає. Навпаки, ці герої підкреслені у своїй звичайності – студенти, священики, лікарі, журналісти, музиканти, перукарка... Іноді вони мають лише ім'я без жодної характеристики («Ми, Майдан»), іноді взагалі деперсоніфіковані, як у сценах «фейсбук» з «Майдан Інферно» чи набувають рис предметів-масок, як у «Деталізації». Великий діапазон і мовлення персонажів. За змістом тексти тяжіють до трагедії, але водночас високе перемішується з низьким, поетичні рядки з суржилом і ненормативною лексикою. От як характеризують у п'єсі Н. Симчич «Ми,



«Ми, Майдан» Надії Симчич у постановці Ірини Кліщевської, театр «Колесо». Київ, Україна

Майдан» людей, які фактично без зброї обороняли «фортецю свободи» проти озброєної армії: «Не було касок, броніків, захисту. Були малі пацани в джинсах, кросівках і легких курточках на передовій... без будь-якого захисту на лінії вогню й водомету... страшно було тільки тоді, коли кулі відбивались від щитів... Зі щитом стояла якийсь час дівчинка без каски» [6, 117]. І далі автор фіксує «диво», створене зовсім «негероїчними героями» цієї ночі – переворот в Україні і у світі: «Майдан ще не знає

цього, але він переміг сьогодні вночі, під ранок 19 лютого. Коли не побігли останні 15 хлопців з барикади біля Будинку Профспілок. Коли було втрачено основні будівлі і спалено намети, коли великий Майдан перетворився на крихітний п'ятачок... Ось тоді, у повній темряві, за цих 15 хлопчаків, що не склали зброї, зачепилася країна. І коло історії повільно-повільно покотилося вперед» [6, 119].

Перемога Майдану справді здавалася нелогічним, неможливим «міраклем», зокрема у п'єсі «Майдан Інферно» Н. Нежданой священник порівнює цю історію з біблійним міфом про перемогу Давида над Голіафом, який кинув камінь і подолав сильнішого супротивника, бо на його стороні був Бог. Водночас аналогії з традиційними міфами не вичерпують «міфу Майдану», який створює власні міфологеми – «кривавої суботи», «Небесної Сотні», згодом виникне назва «кіборги» до захисників Донецького аеропорту. Цей міф ще у процесі створення, але драматурги прогнозували і діагностували його у своїх творах.

Підсумовуючи, зазначимо основні тенденції міфологічного контексту і структурних змін у «революційних» п'єсах. Революція Гідності стала індикатором необхідності радикальних змін і втілилася у мистецькому «міфі Майдану». Цей новий міф поєднувався в драматичних творах із євангельською міфологією, класичною давньогрецькою, національною, але зберігав креативне начало і, ймовірно, стає державотворчим для українського суспільства. У текстах з'являються риси класичного канону – чіткі агональні моделі, конфлікти з вищими силами, сильні дієві протагоністи. Водночас автори поєднують їх із некласичними формами – широким розмаїттям композиційних і стилістичних інверсій. Це і документальна техніка «вербатім», і монтажно-асоціативні «багатоповерхові» структури, і новітні інверсії «вертепу» і «містерії»,

і моноп'єси. Реалістичність поєднується з містикою і анімалістичними елементами. Персонажі мають «негероїчні» риси включно з ненормативною лексикою, але стають героями у процесі здійснення вчинків і зміни світу. Автори використовують персонажі-маски, деперсоніфіковані, анімалістичні, містичні тощо. Стилiстичні пошуки складаються з постмодерних, постдраматичних і метамодерністських. Драматурги використовують інтермедіальні елементи, особливо музичні – у структуруванні текстів, його «ритмізації» і окремих смислових деталях. Також інтермедіальність і метамодернізм проявляються у трансформації віртуального простору в новітні театральні форми. Поява цих елементів спричинена пошуком драматургами актуальних виражальних засобів у зміненій реальності глобалізму, революції і війни.

Література

1. Арестович О. На судьбе Украины слишком мало испытаний. [Електронний ресурс].URL: http://antikor.com.ua/articles/102090-aleksej_arestovich_na_sudjbe_ukrainy_slisshkom_malo_ispytaniy
2. Гудкова В. Рождение советских сюжетов: Типология отечественной драмы 1920-х – начала 1930-х годов. – М.: Новое литературное обозрение, 2008. – 456 с.
3. Дроздовський Д. Сучасна українська проза у соціально-філософському інтер'єрі XXI століття // Після падіння тюремного муру. – Житомир : Рута, 2015. – 212 с.
4. Кононенко Є. Що засвідчує поезія Майдану // Після падіння тюремного муру. – Житомир : Рута, 2015. – 212 с.
5. Революція // Вікіпедія. [Електронний ресурс].URL: <https://uk.wikipedia.org/wiki/%D0%A0%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%BB%D1%8E%D1%86%D1%96%D1%8F>
6. Симчич Н. Ми, Майдан // Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К.: Світ знань, 2016. – С. 99–125.

**Проект «МАЙДАН. ДО І ПІСЛЯ»
драмвідділу НЦТМ імені Леся Курбаса**

Проект «Майдан. До і після» складається з двох форм – видавничої і театральної, зокрема:

1. Видання першої антології драми про Революцію Гідності і війну «Майдан. До і після».

2. Презентації антології, сценічні читання п'єс, вистави в театрах України і закордоном.

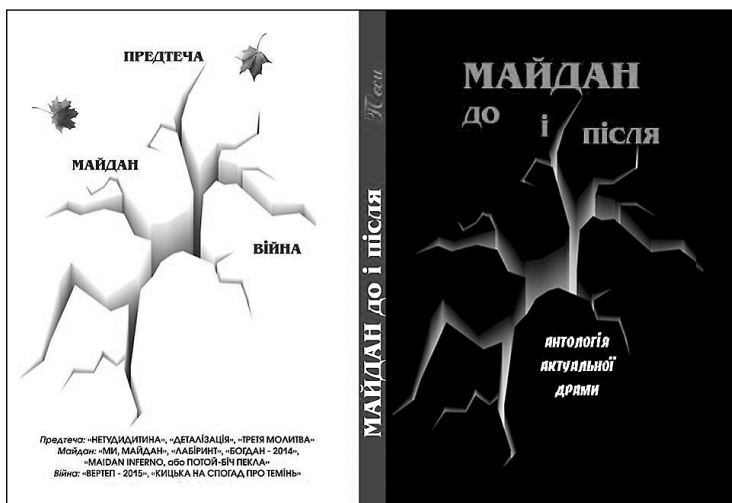
У проекті брали участь актори і режисери Національного театру імені І. Франка, Київського театру сучасної драми і комедії, театрів МІСТ, «Перетворення», Нового театру на Печерську, студенти і викладачі вишів КНУТ-КІТ імені І. Карпенка-Карого і КНУКІМ, театри і мистецька громада Кривого Рогу, Івано-Франківська, Херсона, Чернігова, Ліона, Парижа (Франція), Познань (Польща). Презентації антології відбулися у НЦТМ імені Леся Курбаса, Театрі на Печерську (Київ), театрі «Академія Руху» (Кривий Ріг), на фестивалях «Відкритий театр» (Івано-Франківськ), «Мельпомена Таврії» (Херсон), «Відлуння» (Чернігів), «Ліхт-Арт» (Рівне), «Кальміус» (Краматорськ). Також були втілені вистави – «Майдан Інферно» на фестивалі «Етранж Етранжи» (Ліон), «Український сезон» (Париж), «Лабіринт» на фестивалі «Українська весна» (Познань), «Ми, Майдан» у театрі «Колесо». Проект заснований за принципом самоорганізації Майдану і відкритий до співпраці з митцями, театрами, університетами, фестивалями.

Антологія «Майдан. До і після».

Події Революції Гідності та війни стали знаковими для нашого народу і змінили не лише нас, а й увесь світ. Розуміння цього перетворення надзвичайно важливе. І не лише на документальному рівні, а й більш складному – художнього осмислення. «Майдан. До і після» – перша антологія п'єс, народженої Майданом, – його передчут-

тям, переживанням, усвідомленням. Книга складається з дев'яти п'єс і трьох частин: «Предтеча», «Майдан» і «Війна». До збірки входять тексти різних поколінь (від 70-ти до 20-річних) і стилів (документальна, містична, анімалістична, історична, віртуальна, вертеп). Серед авторів книги – Я. Верещак, О. Вітер, О. Миколайчук-Низовець, Н. Марчук, Н. Неждана, Н. Симчич, К. Скорик, Д. Терновий. Деякі з п'єс уже були переможцями на престижних конкурсах, опубліковані та втілені у читаннях і виставах закордоном, зокрема в Австрії, Німеччині, Франції, США. Деякі написані напередодні. Їх об'єднує одне – осмислення новітньої України. Проект «Майдан. До і після» – унікальний шанс для театрів бути актуальними у надзвичайно драматичний для свого народу час.

Антологія видана драматургічним відділом НЦТМ імені Леся Курбаса у співпраці з видавництвом «Світ знань» за підтримки УККА (Чикаго, США). Художники О. Мірошніченко, О. Новікова. Автори проекту: Я. Верещак, О. Миколайчук, Н. Неждана.



Анотація. У статті здійснено аналіз феномена Революції Гідності і його впливу на культурний процес України. Автор досліджує актуальні українські п'єси з революційною тематикою у контексті зміни міфологічної парадигми. Автор виявляє створення нового мистецького «міфу Майдану» у поєднанні з традиційними міфами. У п'єсах змінюється структура, зокрема повернення класичної агональної моделі боротьби добра і зла, дієвого протагоніста поєднується зі свободою форми, неміметичними і нелінійними моделями, розмивання меж не лише самої драми, а і меж між театром та іншими видами мистецтва. У статті аналізуються твори Я. Верещака, О. Вітра, Н. Ворожбит, Н. Нежданой, Н. Симчич, Н. Марчук, К. Скорик, Д. Тернового.

Ключові слова: актуальна драма, Майдан, Революція гідності, міфологія, структура.

Аннотация. В статье осуществлен анализ феномена Революции Достоинства и его влияния на культурный процесс Украины. Автор исследует актуальные украинские пьесы с революционной тематикой в контексте изменения мифологической парадигмы. Автор обнаруживает создание нового художественного «мифа Майдана» в сочетании с традиционными мифами. В пьесах меняется структура, в частности возвращается классическая агональная модель борьбы добра и зла, действенного протагониста, которые сочетаются со свободой формы, немиметичными и нелинейными моделями, происходит размывание границ не только самой драмы, а и границ между театром и другими видами искусства. В статье анализируются произведения Я. Верещака, О. Витра, Н. Ворожбит, Н. Нежданой, Н. Симчич, Н. Марчук, К. Скорик, Д. Тернового.

Ключевые слова: актуальная драма, Майдан, Революция Достоинства, мифология, структура.

Summary. The article analyzes the phenomenon of the Revolution of Dignity and its impact on the cultural process in Ukraine. The author examines the actual Ukrainian plays with revolutionary themes in the context of changes of the mythological paradigm. The author reveals the creation of a new artistic "myth Maidan" in the conjunction with traditional myths. The structures changes in these plays, including the return to the classic models of the agonal struggle between the good and the evil, effective protagonist combined with the freedom of forms, non-mimetic and nonlinear models, blurring the boundaries

not only of the drama, but also the boundaries between the theater and other arts. This article analyzes the This article analyzes the plays of Y.Vereschak, O.Viter, N.Vorozhbyt, N.Nezhdana, N.Symchych, N.Marchuk, K.Skoryk, D.Ternovy.

Keywords: actual drama, Maidan, Revolution of Dignity, mythology, structure.

Олег Миколайчук-Низовець,
науковий співробітник
НТЦМ ім. Леся Курбаса, драматург

СУЧАСНА ДРАМА ЯК ПРОГНОСТИЧНА МОДЕЛЬ КАТАСТРОФ: ВІД ЧОРНОБИЛЯ ДО КІНЦЯ ЕПОХИ

*Ідея нації – це не те, що вона думає про себе в часі,
а те, що Бог думає про неї у вічності.*

В. Соловійов (родич Г. Сковороди)

Проходять роки за роками,
А в нас мов завмер календар:
Театр української драми, театр історичної драми
Не змінюють репертуар.
Прем'єра тут гостя не часта
І кожен до цього вже звик:
Сьогодні «Украдене щастя», і завтра «Украдене щастя»,
І завжди «Москаль чарівник».

Ця епіграма відомого перекладача та драматурга Сергія Борщевського написана більше десяти років тому, проте й досі є як ніколи актуальною та злободенною. Невже у нас насправді саме такий театральний календар, неville сучасна драма застигла в крижаному минулому переважної більшості репертуарних театрах? Спробуємо розібратися, оскільки криголам історії як ніколи потужно пробивається до нових обріїв ще незнаній Україні. І саме тому спершу хотілося б продовжити думку щодо цієї епіграми. Звісно, посилання на виставу «Москаль чарівник» автором приведено більше у вигляді метафори, засвідчуючи все ще потужний вплив нашого недалекого колоніального минулого...

Щодо «Украденого щастя», то тут все відчувається значно гостріше. Таке враження, ніби говориться про украдене щастя не тільки у кожного окремо, а й у всіх нас загалом. Автор ніби стверджує, що усі ми нині живемо в той час, який умовно можна назвати «Украдене щастя». Тож нині вже здається доволі символічним, що ця п'єса І. Франка спершу називалася «Жандарм». Знову напрошується аналогія, що і нині цей незримий жандарм над нами цинічно краде людське щастя, хоча й зазначається він у сучасному вимірі, напевно, зовсім по-іншому. І вже ми за цими аналогіями намагаємося віднайти приховану суть речей, незримої рухомої сили, ланцюжка, що поєднує всіх і все, формуючи більш повну картину реальності.

Отже, спробуємо віднайти та усвідомити, діагностуючи та прогножуючи. Про діагностичні та прогностичні моделі, про поняття «нелінійного» мистецтвознавства ми знаємо по численних працях академіка Н. Корнієнко. Зокрема, в статті «Культура як камікадзе?» автор зазначає: «На часі ще раз згадати про випередження діагнозами і прогнозами художньої культури (зокрема, театру) даних академічної науки на одне – два покоління. Це суттєва відстань. Але нині ми спостерігаємо явище у цьому сенсі ще більше непередбачуване. Нон-класичні теорії апелюють до фактів, ще більш вражаючих» [1, 51].

Вражаюче – на одне–два покоління, і цьому є доказова база. І найперше у математичних вимірах. Ніби найбільша таємниця прихована не в слові, а саме в цифрі. А ми не будемо забувати, що число понад усе славив Піфагор. І пам'ятатимемо, що саме після створення ордену Піфагора ніби на порожньому місці виникла дивовижна давньогрецька цивілізація. Принаймні так стверджує лауреат нобелівської премії Андре Боннар. Піфагорійці переконували, що за всім у цьому світі стоїть число. Навіть душа має своє число, але не стале, а саморухоме. Святий Августин писав: «...числа – думки Бога... Боже-

ственна премудрість виражена в числах, запечатаних символами».

У математиці взагалі не існує встановлених фактів, хоча власне математика і володіє найбільшою повнотою опису, як каже Бертран Рассел: «...ніхто не знає, про що він говорить, і ні для кого не важливо, чи він правий, чи ні...».

Проте повернемося до реалій та прогностичних розрахунків нашого часу, який ознаменований ланцюгом катастроф, соціальних потрясінь та катаклізмів. Розпочався він після тривалого періоду радянського «застою» справжнім ядерним вибухом у прямому та переносному значенні, що ознаменувалося підтвердженням древніх пророцтв про падіння Чорної зірки Полинь. Саме після Чорнобиля можна говорити про початок тектонічних часових зсувів, які спрямували Україну до нових історичних вимірів.

Неодноразово доводилося чути про те, що люди, які в свідомому віці пережили аварію на ЧАЕС, по-іншому вже сприймали плинність такого звичного календаря. Закрадалося відчуття, ніби час після катастрофи полетів у пришвидшеному темпі, підштовхуючи одна за одну доленосні події. До речі, професор філософії В. Панарін (Росія) (і не тільки він) зазначає, що ми нині живемо у постмодерний час, який попри свою прискореність вже передчасно зазнає деформації та ось-ось перейде у пост-постмодерний часовий вимір. А історики стверджують, що якщо раніше у часи античності хід історії затягувався на тисячі років, у ранньому Середньовіччі – на віки, у модерні – на декади, то у постмодерні можуть дорівнювати дво-трирічним періодам. А з настанням нової епохи зміни відбуватимуться ще значно швидше.

Однак, якщо ми говоримо про прогностичну модель, то чи існувало у часи так званого радянського «застою» перед чорнобильським синдромом прискорення? Виявляється, що так! Хоча і в дещо своєрідній формі. І про

це теж варто згадати, бо безпосередньо стосується самої ЧАЕС.

Наприкінці сімдесятих років минулого століття у провідних театрах була популярна вистава за п'єсою радянського драматурга Сергія Левади «Здрастуй, Прип'ять!» (до речі, в 1977 р. вона навіть була екранізована).

Фабула твору така. На Чернігівщині в мальовничих місцинах Полісся розпочинається будівництво Атомної станції. І все було б добре, як би серед робітників не приховалися колишні бандерівці, які намагаються завадити будівництву, прикриваючись піклуванням про охорону довкілля. Та попри спротив українських націоналістів, ЧАЕС все ж таки згідно запланованої п'ятирічки вчасно побудували. Кажуть, що радянський драматург С. Левада дуже сильно плакав під час перегляду своїх вистав. Навпевно, йому було дуже шкода чесних робітників, яким бандерівці заважали побудувати ЧАЕС. Цікаво було б дізнатися про його душевний стан, коли вибухнула Чорнобильська станція і коли викиди радіації у сотні разів перевищили викид радіації під час вибуху бомб у Хіросімі та Нагасакі.

Продовжуючи тему Чорнобиля як точки відліку нового часу, перенесемося від 1986 року одразу на 20 років вперед. Тобто 10 років тому, у 2006 році в часописі «Сучасна українська драматургія» вийшла драма «Час «Ч», або Сучана історія про диваків, всіляку лісову живність та загадкове зникнення древніх киммерійців» (нині ця п'єса ще називається «Циклоп Донбасу»). До написання цієї драми автора спонукала невелика довідка, зроблена міжнародними експертами, щодо штучних водойм на планеті. Виявляється, таких водойм є 36 тисяч. І найбільш небезпечним серед усіх вважається... Київське море. І цьому дається пояснення. Гребля навколо величезної штучної водойми є фактично насипом з піску. Тому якщо гребля прорве, то буде дуже велике лихо. Пам'ятаю, як у 2005 р. після Помаранчевої революції один донецький

полковник замінував греблю Київського моря, вимагаючи звільнення з-під варти свого патрона донецького олігарха Бориса Колеснікова. Якби тоді це вибухнуло, то до чого б це призвело? Подаємо один з епізодів п'єси у часописі «СУД» (доволі символічна назва):

Мирон. Отже, Київське водосховище – не ставок. Це – чотири мільйони кубометрів води. І розташована ця водойма на сто метрів вище Чорного моря. У разі руйнації греблі вода побіжить униз. Греблі тих водоймищ, що розташовані нижче за течією, можуть не витримати цього напору...

Аскольд (*патетично*). Саме через Київське море Київ може очікувати доля Помпеї, а Україну – Атлантиди, що канула в небуття! О Боже, на моїх віях вже бринить зрадлива сльоза!!!

Марта. Аскольде, давай без кривлянь. Адже ми домовилися!

Аскольд. Мовчу, мовчу, мов дохла риба на дні Київського моря. Отже, якщо відбудеться прорив греблі, то це...

Мирон. ...Це може призвести до руйнування всього водного Дніпровського каскаду. Тобто величезна хвиля потягне за собою Канівське, Кременчуцьке та Каховське водосховища. Спершу постраждає Київ. Такі його райони, як Оболонь, вода поглине на третій хвилині, Троєщину – на п'ятій, Поділ – на десятій, Русанівку – на п'ятнадцятій, Харківський масив – на двадцять п'ятій хвилині. Знесе всі мости. Метро також стане однією братською могилою. Найруйнівнішою буде перша хвиля потопу. Багато хто думає, що якщо наші будинки будувалися з урахуванням сейсмологічної небезпеки, то вони витримують цей перший удар. Навряд. Ці будинки здатні витримати силу підземних поштовхів, але вони абсолютно беззахисні від потужних бокових ударів. Тому й розлітатимуться, немов сірникові коробки. [2, 129].

Про перспективи отримання другого Чорнобиля ін-

формація вже пролунала. Так само як і пролунала колись думка у радянського драматурга про бандерівців, які намагалися зберегти довкілля на місці побудови ЧАЕС. Проте не тільки, як виявляється, затяті націоналісти дбали про довкілля. Серед таких шанувальників української природи значиться й російський цар Микола II. План ГОЕЛРО, тобто електрифікації найбільш промислових районів України з побудовою Дніпрогесу, був розроблений вченими ще до Першої світової війни (хоча більшовики до останнього року існування СРСР приписували це собі). Коли царю Миколі II поклали на стіл проект побудови Дніпрогесу, і він, дізнавшись, що зникнуть унікальні пороги, річка втратить свою потужну течію, яка самоочищає воду, буде знищена унікальна еко-система (і це ще в ті відносно «чисті» часи), з обуренням та гнівом відповів: «Я ніколи не дозволю нищити такої красивої річки, якою є Дніпро!»

Однак знову ж таки, а до чого тут Київське море до Чорнобиля? А до того, що в київському морі знаходиться 400 тис. тон радіоактивного мулу. Ось ще один з промовистих фрагментів твору:

«**Аскольд.** Мироне, не будь наївним. Невже ти думаєш, що тільки тепер я почув від тебе про цю загрозу? Усім давно добре відомо, що якщо прорве греблю Київського водосховища, усім буде непереливки. Але я також знаю, що поки що немає шляхів вирішення цієї проблеми. І про це усі, кому треба, теж знають:

«**Мирон.** Але замовчують. Чому?»

Аскольд. Тому що поки що це патова ситуація. Виходу з неї немає.

Мирон. Вихід є!

Аскольд. Тепер ти мене слухай! Київське море – це не тільки чотири мільйони тонн кубометрів води. Додам, брудної води. Але це також за різними оцінками майже 400 тисяч тонн радіоактивного мулу. Якщо висушити це злощасне болото, то весь цей бруд повисне в повітрі.

І ми фактично отримаємо другий Чорнобиль. Як тобі така перспектива?!» [2,136].

Отже, можемо отримати другий Чорнобиль. Патова ситуація. Однак її все одно доведеться вирішувати. Але тільки з тими, хто її справді здатен досягнути та оцінити.

Наприкінці минулого століття такою видатною особистістю був прекрасний учений та педагог Микола Чмихов. Надалі цитую уривки зі статті «Жнива господні: цикли та епохи»:

«Видатний український вчений, професор Національного університету «Києво-Могилянська академія», доктор історичних наук Микола Олександрович Чмихов (1953 – 1994) досліджував космічні цикли та їхній вплив на природу та суспільство. Про те, що ми живемо у світі циклів, не треба нікого переконувати: день і ніч, пори року, чергування сонячної активності, зміни фаз Місяця, добові та місячні коливання активності людського організму – це лише найвідоміші прояви циклічності.

Якщо згадані цикли безпосередньо впливають на розвиток індивідуумів, то соціальні організми, зокрема етноси, суперетноси та раси, перебувають під потужним впливом значно масштабніших циклів. Як довів М. Чмихов, на території України дуже виразно спостерігається вплив 532-річного етнотворчого циклу: кожні 532 роки на цій землі народжується новий український етнос – скоти, сармати, анти, руси, козаки; а кожна епоха (1596-річний цикл) народжує новий суперетнос – кімери, арії, гали, слов'яни.» [5, 28].

Найцікавіше, 532- і 1596-річні цикли, а також цивілізацієтворчий 7980-річний цикл закінчується одночасно у 2015 році. Тобто цей рік і стане вододілом між двома епохами. А за твердженням М. Чмихова – зародженням нової цивілізації.

Одразу зазначимо, що різних підходів до прогнозування ходу історії було багато, проте нас цікавить тільки математична модель. Керувався М Чмихов структу-

рою Метонового циклу: $19 = 8 + 8 + 3$. І він передбачив, що для України часом переходу до нової епохи будуть 1996 – 2015 роки (нагадаємо, відійшов вчений у вічність у 1994 р.)

За його теорією саме у 1996 почнеться процес творення нової держави (прийняття Конституції України та введення гривни – грошової національної одиниці, що і є головними атрибутами державності). За Чмиховим перший період міні-циклу $1996 + 8$ буде ознаменована пасіонарними спалахами та завершиться перевертанням ситуації (революцією). Ще раз тепер згадаємо Помаранчевий рік. Друга восьмирічка буде охарактеризована двовладдям $2004 + 8$, коли все нове вже на рівних буде співіснувати зі старим (як приклад, одночасне президентство та прем'єрство двох Вікторів, поділ країни на Схід – Захід тощо), що у підсумку завершиться новими соціальними потрясіннями. Погодьмося, що саме під час Євро 2012 Україна усвідомила себе повноправною частиною Європи (мільйони співвітчизників одночасно співали гімн України), а небачене раніше торнадо під час матчу у Донецьку було першим передвісником незворотних грізних подій на Донбасі. Останній трирічний цикл (до 2016 року) вчений бачив періодом осмислення та переосмислення, саме після завершення якого розпочнеться поступове будівництво нової країни [5, 29].

Звісно, з висоти спостережень сьогоdnішнього часу може здатися, що період переживання ситуації явно затягнувся (хоча багато інших вчених нумерологів наголошували про початок структурних змін в Україні у 2017 чи навіть у 2018 роках). Проте, погодимось, багато в чому прогностична модель М. Чмихова виявилася пророчою, хоча й була складена задовго до цих подій. Та й будь-яка прогностична модель – це лише наближення до дійсності, а – як це буває в житті – сама дійсність не знає межі у власному творенні.

І в цьому сенсі знову буде доречно повернутися до

статті Н. Корнієнко «Культура як камікадзе». «Від постісторії та постіндустріального суспільства залежатиме, – зазначає науковець, – чи скористаються вони можливостями для набуття балансів між культурою та цивілізацією на користь еволюції, чи, знехтувавши ним, уповільнять рух до ноосфери. Бажано пам'ятати, що художня культура все одно буде рухати свої суспільства і ширші контексти – в напрямку цього цивілізаційного вектора. Це незворотно. Але нерозуміння цієї ролі може уповільнити стратегічний рух, і тоді може спрацювати сценарій «Культура як камікадзе» [1, 59].

На межі 2015 – 2016 років у НЦТМ імені Леся Курбаса вийшла друком збірка «Майдан. До і після». Антологія складається з трьох розділів: «Предтеча», «Майдан» та «Війна». Перший розділ антології відкривається драмою «Нетудидитина», що була створена 2012 року. У ній розповідається про катастрофу пасажирського літака над Донбасом. Це, власне – єдиний вигаданий автором епізод. Вся інша розповідь побудована фактично на документальній основі правдивих історій, які засвідчують тільки одне – гуманітарна катастрофа на Донбасі є передвісником набагато серйозніших потрясінь:

Надійка. Сьогодні у нас справді якийсь знаменний день. Нашою діяльністю нарешті зацікавилась влада. І найактивніших її членів – наших хлопців Максима та Арсена – викликали на сесію Донецької обласної ради.

Маринка. Нумо, хлопці, розповідайте. До чого ви там договорилися.

Максим. (Знічено.) Та ні до чого ми не договорилися.

Арсен. В основному депутати говорили про те, що не розуміють, для чого ми організували організацію «Молода Україна». А одна стара комуністка взагалі сказала: **«Уявляєте, всі ці молоді люди не тільки не п'ють і не курять, але і розмовляють винятково українською мовою. Ну просто фашисти якісь, а не люди».**

Максим. Тоді я знову підійшов до мікрофону і до-
слівно нагадав директиву Гітлера за 1942 рік, яка зву-
чала так: **«Необхідно звести слов'ян до мови жестів.
Ніякої гігієни. Тільки алкоголь та тютюн, алкоголь
та тютюн».**

Маринка. А вони що на це відповіли?

Арсен. Тоді та стара депутатка знову загорлопанила:
**«Бачите, я ж казала, що вони фашисти. Чуєте, вже і
Гітлера цитують».**

Максим. **На що я цій дамі нагадав слова Вінстона
Черчилля про те, що майбутні фашисти називати-
муть себе антифашистами»** [4, 17].

Прогностичними є п'єси «Деталізація» Дмитра Тер-
нового (про початок Майдану та сирійських біженців);
«Третя молитва» Ярослава Верещака (про неминучу то-
тальну катастрофу Криму, якій передувала гуманітарна
катастрофа, власне, як і на Донбасі). Також до цієї когорти
можна було б додати п'єсу Надії Симчич «Хата, або кінець
вишневих садів», що стала переможцем престижного
конкурсу «Коронація слова».

Передбачення, прозріння, осяяння... Звідки це все?
Цікаві речі в цьому сенсі відбувались під час останнього
Майдану. Розповідає керівник подільської археологічної
експедиції Михайло Сагайдак:

«Я бы хотел, чтобы общество научилось восприни-
мать ту информацию, которую хранит город, – говорит
он. – Когда происходили события последней револю-
ции, каждый пропускал их через себя. Для меня самым
удивительным были баррикады. Они во многих местах
прошли по линиям оборонительных сооружений, суще-
ствовавшим в древности. Люди, причём не киевляне,
точно почувствовали ландшафт города! А архитекторы,
к сожалению, не чувствуют».

Нині вчені стверджують, що якби ми могли зміню-
вати довжину хвилі власної свідомості, то могли б віль-
но «переміщуватися» в інші виміри. А так зване творче

«осяяння», це, скоріш за все, стрибок з однієї хвили до іншої, звісно, у підсвідомому стані. Напевно, саме таким чином у непростій щоденній праці драматурги стають «володарями хисту прозріння»

За твердженням М. Чмихова нинішня цивілізація добігає кінця, завершуючись так званою епохою прогресу. І як тут знову не навести епіграму Сергія Борщевського:

Хоч що б не звали ви прогресом

Собі і людям на біду,

Не наздогнати «мерседесом»

Вам босого Сквороду.

А вже до сказаного автором епіграми хочеться додати: «Цілком ймовірно, що на перших етапах нової епохи людству знову доведеться згадати своє босоноге дитинство, аби врешті-решт хоча б наблизитися до босоногого Сквороди». Принаймні є відчуття, що вища природа здатна на такий поворот долі:

«Лунає стукіт дятла.

Пес. Знову Дятел на когось стукає.

Пугач. Не на когось, а кому. І можете не сумніватися – мені. Він нас попереджає, що до галявини наближаються гомо сапієнси.

Щур. Ну то що, розбігаємося?

Заєць. А як же мій законопроект!

Пугач. Зайцю, по-швидкому зможеш?

Заєць. Зможу.

Пугач. Ну то кажи, можеш прямо від пенька.

Заєць починає говорити, але його голос розчиняється в бадьорій музиці військового маршу. Нарешті роздається голос Зайця.

Заєць. ...І не закінчиться цей бій доти, доки не зітреться різниця між добром та злом, або... поки люди не розбіжаться по лісах.

Ведмідь. Якби ж то гомо сапієнси розбіглися по лісах. Ми б тоді з ними по-іншому поговорили. Однак не вийде. Принаймні в нашому лісі. Бо ми, аби ви зна-

ли, є лідерами серед усіх інших лісів щодо вирубки та продажу деревини. Тобто незабаром нам просто не буде куди бігти.

Сірома. Так що, і під кущиком не буде навіть де сховатися?

Сова. Слабка народжуваність у нашому лісі свідчить – кущів стає все менше та менше.

Пугач. Про демографічну кризу завтра поговоримо. А поки що розбігаємося. Гомо сапієнси вже наближаються. Усі по куцах.

Заєць. По яких куцах?

Веприк. По тих, які залишилися. Довговухий ти телепень! А ще мандатоносець!

Мандатоносці розбігаються в різні боки» [2, 152].

Вони вже розбіглися, або принаймні планують це зробити через офшори та інші свої діри. А ми таки залишилися. Принаймні поки що. Тому хотілося б зробити висновки.

Для кожного з нас мусить прийти усвідомлення того, що твоє життя не є справою випадку, а справою спадку. Спадку до рідної землі, традицій, роду, Вітчизни. Життя не випадок, життя – дар. Як пише Ніцше, дерево відчуває своє коріння, але не бачить його, та силу коріння дерево може відстежувати по розгалуженій кроні та гілках. Але коли втрачаються відчуття коріння, відразу втрачаються відчуття крони – дерево помирає. Тому хочеться, аби кожен митець або віднайшов, або хоча б не занепав дерево свого роду.

Ну а про тих, хто пише, можна ще раз сказати словами Ліни Костенко:

*«А що?. Не знаю. Я лиш інструмент,
В якому плачуть сні мого народу...»*

А тепер «а propos – про важливе». Колись піфагорійці вважали, що всі знання, які ми отримуємо при розгляді геометричної гармонії – не більше, ніж метафора. І взагалі метафора – найближче до істини визначення. А

світ у нашому дзеркалі і є набором метафор, ілюзій та символів. «*Вже й любов доспіла під промінням теплим і її зірвали радісні уста...*» писав Максим Рильський.

Так писали поети, а скільки б всього ще могли сказати драматурги? Може саме тому щодо них у нашій країні й впроваджений культурний геноцид, аби не чути і не бачити їхніх прогностичних моделей саморозвитку суспільства. На жаль, у можновладців це нагадує позицію страуса, що ненароком забрів на злітно-посадочну смугу аеропорту. А завершити цю розповідь хотілося б словами відомої російської дисидентки та правознавця Валерії Новодворської, яка незадовго до свого трагічного відходу у вічність писала: **«Берегите Україну – это надежда человечества...»**

І в цьому вислові теж своя драма. Драма, яка зберігає головну властивість вербалізувати діалог людини з її об'єктом пізнання світу та власної душі. Як стверджував Клер Давід: «Ми перебуваємо на межі кінця світу (кінця одного світу?), на межі кінця кожного... Ці персонажі блукають, загублені у світі, де думка більше не існує... мало-помалу переходячи з нескінченної ночі до хаосу дня...» [3, 18].

Література

1. Корнієнко Н. Нелінійне театро (мистецтво) знавство: постнекласичний ландшафт. Від Фауста до Протея / Н. Корнієнко. – К.: Альтепрес, 2013. – С. 51 – 60.
2. Сучасна українська драматургія (СУД). – К.: Український письменник, 2006. – С. 136 – 152.
3. Новітня французька п'єса. Острови зниклого материка. – К.: Юніверс, 2003. – С. 18.
4. Майдан. До і після. Антологія актуальної драми / Упор. Відділ драматургічних проєктів НЦТМ ім. Леся Курбаса. – К., 2016. – С. 17 – 18.
5. ПЕРЕХІД IV. Жнива господні: цикли та епохи Миколи Чмихова. – Вип. 12. – К.: Народний Оглядач, 2003. – С. 28 – 29.

Анотація. Сучасна драма як художнє осмислення часових тектонічних зсувів на підступах вододілу двох епох та математичне підтвердження дієвості прогностичних моделей світу.

Ключові слова. Прогностична модель, метафора, революція, нон-класичні теорії, етнотворчі цикли, еволюція, ноосфера.

Аннотация. Современная драма как художественное осмысление временных тектонических сдвигов на подступах водораздела двух эпох и математическое подтверждение действенности прогностических моделей мира.

Ключевые слова. Прогностическая модель, метафора, революция, нон-классические теории, этнотворческие циклы, эволюция, ноосфера.

Summary. Modern drama as an artistic interpretation of the time of tectonic shifts on the outskirts of the watershed of two eras and the mathematical proof of the effectiveness of prognostic models of the world.

Keywords. Predictive model, a metaphor, revolyutsiya, non-klasichni teorii, etnotvorchi cycle evolyutsiya, noosphere.

Юлія Скибицька,
кандидат філологічних наук,
Київський університет імені Бориса Грінченка

ШЛЯХИ ПОДОЛАННЯ КРИЗИ – КУЛЬТУРНА РЕВОЛЮЦІЯ

Глибока криза, що охопила різні сфери життя українського суспільства – політичну, економічну, соціальну, мовну та інші, свідчить про прикру поразку усіх революцій, що відбувалися в нашій державі за останні десятиліття. На 26-му році незалежності маємо здебільшого сумні здобутки: на сході країни точиться жорстока війна, більша частина населення живе за межею бідності, шаленими темпами зростає рівень еміграції, а столиця та інші найбільші міста залишаються вщерть зрусифікованими. Який вихід із ситуації, що склалася в нашій країні, пропонують наші драматурги-сучасники, які вектори розвитку суспільства вважають для нас перспективними, у чому вбачають спасіння? Саме на ці питання покликана відповіді пропонує стаття.

Метою статті є дослідження причин і наслідків кризи національної самоідентифікації жителів східної України у сприйнятті молодих українських драматургів, а також з'ясування шляхів виходу з цієї кризи. Аби яскраво продемонструвати трагізм ситуації, що склалася в нашій державі, за об'єкт аналізу було обрано дві п'єси, одна з яких написана на 12 років пізніше за іншу: трагікомедію *«Останній забій»* Олексія Росича (2003 року) і моноп'єсу Неди Нежданой *«Кицька на спогад про темін»* (2015 року).

Трагікомедія Олексія Росича *«Останній забій»* демонструє, наскільки глибоко деформується світогляд люди-

ни багаторічною пропагандою комуністичного режиму. Події у п'єсі відбуваються у шахтарському містечку на Донбасі у 2003 році. Люди, які живуть там, виявляються скаліченими: чоловіки тяжко працюють, але місяцями не отримують платні за свій труд, щодня п'ють горілку, б'ють дружин, а жінки лаються. Проте всі вони не здатні побачити навколо себе безліч нових можливостей у новій країні, не можуть уявити собі іншого життя, адже так жили їхні батьки й діди. Дізнавшись, що їхню шахту планують закрити, один із шахтарів обурюється: *«ВІТЬКА. Я зі своєї шахти нікуди не піду. Я тут виріс. Тут дід мій, прадід працювали; куди я піду?!»* [2, 427].

Трагізм жителів цього регіону України розкривається через змалювання низки жахливих подій. Місцевий вчитель іде зі школи працювати шахтарем, адже там більше платять, і, до того ж, він більше не може дивитися на цих дітей: *«ЗООЛОГ. На дітей дивитись страшно. (...) Якби в мене були гроші, я б сам доплачував, тільки б мене не піднімали на світ Божий...»* [2, 444]. Одні хлопці-близнюки, батько яких загинув у шахті, а мати працює на чотирьох роботах, ходять до школи по черзі – через день, бо в них одні штани, одна сорочка, одні туфлі на двох – чим не кріпаки! Маленький хлопчик виливає гарячий чай на обличчя рідному братику за те, що той відкусив шматок від його сосиски. Мати змушує доньку зробити аборт, бо та завагітніла від «неперспективного» однокласника: *«ЛЮБКА. (...) Ти, он, глянь, як Надька та Верка зі своїми живуть. З макаронів – на воду. Подивись, у чому їх малі бігають... Бурлаки при царю краще одягались... Ти придивись до того Андрюхи, він же за вітром ходє. Я як побачила його без сорочки, мамочка родная – суп-набор, а не мужчина... Шахту ось закривають – де він працювати буде? (...) Послухай, доцінька, маму. Ти ж моя кровинушка, хіба я посовітую тобі щось погане?! Аборт. Треба робити аборт, і чим швидше, тим краще...»* [2, 442]. Останнім бажанням чоловіка перед смертю виявляється заїхати в

пику найкращому другу. Дружина кричить на свого чоловіка: «ВЕРКА. Давай гроші – куплю! Ти мужик чи ні?! Коли ти вже перестанеш нюняти? Санька, он, помер як мужчина і забезпечив своїй сім'ї існування. І харчуються зараз нормально, і квартиру обставили... А ти сморчок якийсь... Не можеш дочкам на навчання заробити, так хоч на кіло ковбаси зароби...» [2, 453]. Олексій Росич ніби нанизує ці жахіття, створюючи ефект нагнітання. Проте апогеєм стає трагічна подія: шахтарі підриваються у шахті, щоб їхні сім'ї отримали грошову компенсацію, бо не бачать іншого способу допомогти рідним.

Попри таку похмурість, драматург залишає надію на «одужання» цих людей: у фіналі п'єси засипаних шахтарів раптом заливає світло згори і лунає крик: «Хлопці, тримайтесь! Спасеніє вже близько!» [2, 469], а замість традиційного слова «Кінець» пише: «Початок». Окрім того, шахтарі здатні на вчинки і почуття, що викликають повагу. Наприклад, чоловіки притягнули із собою в шахту труп свого товариша, щоб його онука отримала компенсацію, двоє друзів грабують аптеку, аби дістати ліки для хворої матері свого товариша, один із героїв безмежно любить своїх маленьких донечок («ЗООЛОГ. Знаєте, Андрюша, я б і руки, і ноги собі повідрізав – тільки б моїм дівчаткам було що їсти, в чому ходити... Щоб вони хоч трошки, в чотири роки, відчували себе дітьми... Просто на якомусь вже етапі стає все одно, в чому ходити, – аби чистий був...» [2, 444]), інший – із ніжністю піклується про хвору матір, ще один – продовжує палко кохати дівчину, хоч вона й зробила аборт.

Олексій Росич показує деформацію особистості під впливом тоталітарного суспільства, викривлення шкали цінностей, спрощення життя людини до задоволення тваринних потреб і накопичення матеріальних благ; після прочитання п'єси лишається надія на краще майбутнє мешканців цього шахтарського містечка, усього регіону і країни загалом. Однак соціальні і політичні реалії в

Україні (анексія Криму та війна на сході нашої держави) відсувають наші сподівання на світле майбуття на невідомий термін.

До чого призвело 70-тилітнє масове винищення української інтелігенції і заможного селянства, сплюндрування традицій, культури, убивство й приниження мови, залякування людини – зображено в напруженій моноп’єсі на злободенну й болісну тематику Неди Нежданої «*Кицька на спогад про темінь*» (прощальний монолог Донбасу). Драматичний твір за своєю структурою є сповіддю жінки – жительки Донбасу. Твір розвиває передовсім соціально-політичні проблеми: жінка в чорних окулярах продає на вулиці трьох кошенят і розповідає потенційним покупцям свою історію. Чорні окуляри ховають синці під очима, які їй поставили «новоросійські» ополченці під час катувань за те, що підтримувала українську армію.

Найповніше образ жінки розкривається через призму її ставлення до кішки Есмеральди. Тільки-но у їхньому місті з’явилися «зелені чоловічки», вона одразу зрозуміла, що треба тікати звідси подалі. Хвилювалася перш за все за доньку, оскільки «лугандони» викрадають дівчат і перетворюють їх на рабинь. Вмовляє чоловіка, вони поспішно збирають речі, проте в ніч перед утечею їхня кішка Есмеральда народжує трьох кошенят. Жінка відправляє чоловіка з донькою на «наші» території, а сама лишається, хоч і усвідомлює небезпеку – не може покинути кішку з кошенятами напризволяще, адже дуже її любить. Згодом за доносом сусідки потрапляє в полон до ополченців, яких характеризує як бандитів, злодіїв і садистів («*яка там Новоросія, яка ідея?*» [1]). Після побоїв і знущань її, зрештою, відпускають. Жінка повертається до свого дому, який уже встиг стати чужим (винесли все, що можна було), і знаходить холодне тільце своєї кішечки. *«Господи, я хвилювалася за сина, чоловіка, доньку, брата... а про неї я не думала. Не знала, де доля вдарить, а*

вона отак... Ніхто ніколи не буде відчувати мене так, як вона, кожен мій біль, кожен мій сум...» [1]. Героїня забирає кошенят, які дивом лишилися неушкодженими (тільки сіреньке кошеня має рану, об нього погасили цигарку, бо «бандерівське»), і тікає з рідного міста назавжди. Вона впевнена, що ніколи більше сюди не повернеться, бо не хоче жити поруч із цими людьми.

Неда Неждана пояснює нинішню ситуацію в Україні тим, що внаслідок багаторічної імперської політики українська нація (особливо східні регіони) деформувалася, перетворилася на суспільство «двоголових мутантів», роздвоєних людей, які не можуть себе ідентифікувати національно. А щоб побороти цю роздвоєність, слід видавити з себе страх, убити у собі раба. Але війна триває, а під час війни позиція неоднозначності, толерантності перестає бути актуальною, адже є біле і чорне, і ні те, ні інше не можна назвати сірим. *«Є дві сторони барикад, і якщо ти стоїш на самій барикаді – то просто будеш зрадником для тих і тих» [1].*

Ставлення до тварини стає для драматурга своєрідним лакмусовим папірцем, показником рівня людськості в людині. Той, хто заради милої серцю тварини ризикує власним життям, – допомагає в біді солдатам; той, хто забуває нагодувати собаку й kota, – «здає» іншу людину в руки бандитів, а той, хто для потіхи гасить об кошеня цигарку, – катує і вбиває людей.

Отже, щоб позбутися страшного спадку тоталітарного минулого, як постає зі сторінок проаналізованих п'єс, нашому суспільству слід актуалізувати загальнолюдські цінності, у спілкуванні між людьми керуватися добротою, бути правдивим, щирим, небайдужим, уважним до іншого, також потрібно відродити почуття національної гідності, пригадати рідну мову і позбутися споживацького ставлення до природи, відчутти себе частиною гармонійного Всесвіту, щиро полюбити цей світ і свою країну.

Тож назріла гостра необхідність «культурної» революції нашого суспільства.

Література

1. Неждана Н. Кицька на спогад про темінь (прощальний монолог Донбасу) / Неда Неждана. – рукопис автора.
2. Росич О. Останній забій / Олексій Росич // У пошуку театру: Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – 424-470.

Анотація. У представленій статті досліджуються причини і наслідки кризи, що охопила різні сфери життя українського суспільства, у сприйнятті молодих українських драматургів, а також з'ясування шляхів виходу з цієї кризи. Обстоюється ідея «культурної» революції, що, як вважають автори сучасних п'єс, є крайньою необхідною для подальшого розвитку нашої держави.

Ключові слова. Загальнолюдські цінності, криза національної самоідентифікації, «культурна» революція.

Аннотация. В представленной статье исследуются причины и последствия кризиса, охватившего различные сферы жизни украинского общества, в восприятии молодых украинских драматургов, а также выяснения путей выхода из этого кризиса. Отстаивается идея «культурной революции», что, как считают авторы современных пьес, крайне необходимой для дальнейшего расцвета нашего государства.

Ключевые слова. Общечеловеческие ценности, кризис национальной самоидентификации, «культурная» революция.

Summary. In the present article the causes and consequences of the crisis that engulfed the different sectors of Ukrainian society, in the perception of young Ukrainian playwrights, as well as finding out a way out of this crisis. The idea of "cultural" revolution is advocated, which is essential in the opinion of the authors of modern plays for the further development of our state.

Keywords. Human values, crisis of national identity, "cultural" revolution.

ИНГУМАНИЗАЦИЯ ПАМЯТИ: ПРОТИВ «ПОЛИТИКИ НАСЛЕДИЙ»

Коллективная память или «наследие прошлого» – специфически организованное устройство обращений к прошлому. Этот ретроактивный механизм конституирует ценностную перспективу, в которой прошлое должно быть определённым образом воспринято; знание о прошлом, возникающее в процессе таких обращений, повторно воспроизводит заданный нормативный идеал. Идёт ли речь о агрессивном отношении к прошлому для поддержания политической конъюнктуры или о консусе об ответственности за прошлое, – оба эти режима используют стратегии «привилегированного доступа»¹ к памяти и ретроактивной политики памяти как инструменты продления нормативного видения мира.

Либеральная критическая традиция апеллирует к чистому горизонту модернизации, совпадающему с «чистым разумом» – незамутнённой природы, надёжного основания для связанной аргументации и достоверного знания. Эта позиция должна быть принята и как исходная, но и как результат модернизации, на который работают очищающие инструменты критики, восстанавливающие целостность и непротиворечивость субъекта.

Знание, как считает современная критика Критики,

¹ «Привилегированный доступ» означает гегемонию такой позиции, согласно которой у нас никакого иного способа говорить о памяти, кроме как в терминах её сконструированности.

создаваемое в рамках этой традиции, оказывается бес-
сильным против работы идеологий. Инструменты крити-
ки, обнаруживающие «комплексы ложных убеждений»,
противоречивость и фантастичность идеологий, оказы-
ваются слепы к реальным модусам их работы. Идеология
может производить противоречивые ответы¹, поскольку
отзывается на реальность, пронизанную линиями
напряжения, глубокими и непримиримыми разломами,
оказывающимися «ниже» горизонта модернизации, за-
ранее исключаящего конфликт. Химеричность идеоло-
гий может указывать на то, что позиции, апеллирующие
к разоблачающему горизонту критики нерелевантны; и,
более того, все сознательные позиции, вступающие в
противостояние, представляют собой лишь «побочный
результат» попыток справиться с неуправляемым эффек-
том принципиальной «незавершенности» реальности.

Критическая традиция сама оказывается идеалисти-
ческой, поскольку *во-первых*, цена, которую нужно за-
платить, чтобы быть сопричастными прошлому, никогда
не платится реально: формы «открытости»² прошлому

¹ Так, например, Жижек советует следить за игрой противоре-
чий, когда антисемит утверждает, что евреи – капиталистические экс-
плуататоры и большевистские извращенцы, что они зависят от своей
традиции и, в то же время, являются космополитами, подрывающими
национальные традиции. Эти противоречия говорят не о том, что
идеология иррациональна, но как раз, что проблема в том, что есть
слишком много мотивов, поддерживающих эти взгляды [1].

² Об этом пишет Негарестани, анализируя возможные формы
художественного соучастия с контингентными материалами: «Если
признать материальность в качестве скрытого влияния художествен-
ного производства, между художником и его материалами могут воз-
никнуть различные формы соучастия, управляемые аффектом худож-
ника или его взаимодействием с материалами. Но они представят
лишь определенные возможности соучастия, ограниченные, с одной
стороны, установлениями, решениями и способностями художника, а
с другой стороны, понятием материальности, суженным до аспектов
материального, которые непосредственно доступны художнику для
вчувствования, взаимодействия и совершенствования» [2].

или модусы сопричастности заданы извне различными императивами, являясь лишь доступными и допустимыми возможностями. Открытость здесь определяется предварительно заданными ограничениями. Но эти ограничения, к тому же, могут оказываться вполне «повседневными», т. е. списанными с обыденного опыта, что делает работу критики недостаточно критичной, не контринтуитивной и поэтому не отличимой от «естественной установки», идеологии или аффордансов¹.

Но каким может быть смысл политики эмансипированной памяти?

Ингуманизм – термин философа Резы Негарестани для определения позиции, наследующей просвещенческий импульс, и, поэтому, имеющей универсалистские амбиции. С другой стороны, ингуманизм – как уточпैसेкий и, одновременно, практический горизонт гуманизма – радикализирует его базовые предпосылки, значение которых может быть полностью деформировано. Такая радикализация, по Негарестани, реальна только в рациональной системе обязательств, которую представляет собой гуманизм, поэтому философия должна быть практической «наукой об обязательствах» [1].

Гуманизм, приверженность которому манифестирует Негарестани, продлевая нормативное видение мира, не исполняет взятых на себя обещаний. Но он становится первой мотивацией ингуманизма – силы, возвращающейся из будущего, чтобы трансформировать, обратить, если не полностью прервать предписания своего условия. Как универсальная волна, стирающая автопортрет человечества, начертанный на песке, ингуманизм является вектором ревизии. В то же время, он мыслится как требование радикального конструирования, рассматри-

¹ «Аффорданс» – термин экологической теории Гиббсона, которым определяется ситуация, в которой объект воспринимается с указанием того, что с ним нужно делать; например, голос говорит пациенту: «Вот то дерево, на котором ты должен повеситься».

вающее значение «человеческого» как конструируемую гипотезу.

Ингуманизм противостоит любой парадигме, редуцирующей автономию определения «человека» – апеллирующей к конечности опыта, раз и навсегда заданным представлениям о человеческой «сущности», или же философии, для которой предельным жестом является выход за сами собой разумеющиеся свойства «слишком человеческого». Его труд заключается в освобождении гуманизма от теолого-метафизической спекуляции и глорификации человека.

Либеральная свобода, по Негарестани, как социальная инициатива и как интуитивная идея свободы от любых нормирующих ограничений (свобода без цели и разработанной повестки действий) не является интеллигентной свободой и поэтому может быть только архавизирующей. Конструировать, прочерчивать связи между определениями, приводить их в исполнение, наделять стремление к лучшему собственной автономией – таков путь свободы. Но это – также и определение интеллекта как реализации практической свободы и функциональной автономии, высвобождающей себя вопреки своей конституции. Концепт «ориентации» – выражение такой свободы, указывающее на синтетический характер революции разума.

Автономия разума в следовании своим собственным ориентирам значит его радикальную метаморфозу, что ведёт к беспрецедентным последствиям для самого человека. Ингуманистическое просвещение делает ставку на рациональное условие такой автономии – принятие «обязательства» перед будущим человека, не совпадающим с генетической спонтанностью мышления и не имеющего точек пересечения с актуальной ситуацией, в которой это принятие осуществляется. Точный смысл обязательства, остающийся всегда сокрытым, может получить прояснение только в процессе его исполнения,

самораспаковывания способностей разума. Поэтому обязательство *back from future* позволяет «снять с якоря» обусловленного, начать навигацию в пространстве «истин» саморазворачивающейся автономии разума.

С другой стороны, будущее имеет характер ревизии – кислоты коррозии, устремляющаяся в обратном направлении времени и разъедающей автопортрет человечества. Ревизия становится авторизацией конструирующей гипотезы, поскольку переопределяет заново границы реального, не обращая при этом к необходимости в основании, идентичности, природе, предзаданных характеристиках, знании предыдущего состояния. Поэтому ингуманизм – активация ревизионной программы разума, работающей против актуальных представлений о человеческом и ориентированной на процесс постоянного переучреждающего созидания и разрушения норм. Контуры человечности стираются, модифицируются и набрасываются вновь в дискурсивных практиках с изменяемыми правилами.

Навигация в пространстве истин регулируется двумя практическими принципами – интервенцией возвращающегося из будущего обещания и его исполнения в настоящем. Эта диалектика принципов противопоставлена идеалистическим стратегиям гуманизма своим экспериментальным, материалистическим характером.

Рационализм, по Негарестани, означает самую радикальную метаморфозу – приверженность человечеству оборачивается ревизионной катастрофой, деформирующей начальное «обязательство» в каскад разветвляющихся практик. Катастрофа будущего, не совпадающая с наличной ситуацией, «впутывается» в прошлое и заново учреждает настоящее. Разум создаёт беспрецедентную связь с памятью – до сих пор немислимую как с точки зрения актуального настоящего, сохраняющего свою причинность, укоренённость в прошлом, так и с точки зрения ретроактивной политики памяти.

Но такое подключение чистого прошлого к невидимому горизонту будущего требует прояснения: как именно память становится метаморфозой? Ответ на этот вопрос связан со следующим: при каких условиях постоянно воспроизводимый процесс переучреждения норм, их переобосновывание, совершает полную трансформацию или даже прерывание команды своего источника?

Отношение конструирующей гипотезы с «обязательством» задаётся самим «обязательством» *back from future*, которое всегда превосходит себя в учреждаемых нормах, концептах и ориентациях. Последние становятся «истинами» навигации (обосновываются) в качестве внутренних фронтиров. Т. е. они рассматриваются не как внешнее, формальное выражение приверженности будущему, но как эмпирическая граница его развития. Осуществлённое отношение гипотезы с «обязательством» подразумевает создание таких локальных «истин» – знаков того, что «обязательство» всегда их превосходит и, *одновременно*, того, что в неопределённости всего ряда локальных пределов оно и может быть лишь выражено. В этом смысле навигационный ландшафт представляет собой неопределённый регрессивный ряд, а «истины» навигации указывают на специфическую зависимость «обязательства» от обосновываемого (существования гипотез) в необходимом различии эмпирического и трансцендентного векторов: оно превосходит эмпиризм локальных границ и, *одновременно*, может быть лишь ограничено в своём трансцендентном действии.

Конституция соучастия гипотезы и ревизионного вектора может быть прояснена из делёзовской философии синтезов времени. Очевидно, что теория Негарестани инспирирована учением о будущем как третьего синтеза времени, освобождающего прошлое из его иллюзий. Будущее – катастрофа радикальной метаморфозы, не возвращающая во «взрыве солнца» ни агента действия, ни «мыслящего субъекта». Вернее, внутренняя, тайная связ-

ность будущего аннулирует – как только лишь внешнюю обусловленность – связность пассивного «мыслящего субъекта», вынужденного всегда только переживать собственную спонтанность, всегда только испытывать на себе производство мышления. Третий синтез стирает того, кто инициировал движение – того, кто принял на себя «обязательство» за будущее, став равным (превосходящему его в прошлом) образу действия.

Но не являются ли вводимые Негарестани принципы – вектор радикальной ревизии, следующий в обратном направлении времени; автономия самораспаковывающегося «обязательства»; навигация в пространстве «истин» как всегда непредвиденная деформация начальных элементов движения; ориентация как выражение предельной свободы и, одновременно, захваченности всегда превосходящим, несоразмерным образом действия – силами и фигурами, принадлежащими, как раз, синтезу прошлого?

На это указывает и сама логика работы «обязательства» *back from future*, совпадающая, с «коленчатостью» синтеза прошлого, которая ориентирована, по Делёзу, вовне – к вмешательству будущего.

Делёз различает чистый элемент прошлого – память – и прошедшее настоящее, располагаемое в одном временном ряду с настоящим актуальным. Прошлое не совпадает с прошедшим настоящим, но нацелено на него. Как таковое, чистое прошлое – это ряд парадоксов. Первый парадокс значит современность прошлого и настоящего, которым оно было – это основание того, что настоящее вообще проходит. Поскольку прошлое современно себе как настоящему, любое настоящее проходит в пользу нового настоящего. Второй парадокс трактуется как парадокс сосуществования. Поскольку каждое прошлое современно настоящему, которым оно было, то все прошлое сосуществует с новым настоящим, по отношению к которому оно теперь прошло. Это значит,

что каждое актуальное настоящее может быть теперь рассмотрено как всё прошлое целиком в самом сжатом виде. Третий парадокс предсуществования значит, что чистый элемент прошлого вообще предсуществует настоящему, которое проходит [4].

Третий парадокс интерпретирует память как элемент, играющий роль обоснования. Сам этот элемент не представлен: память – не то, что *было*, она – «в-себе» прошлого. Представлено всегда только настоящее, как прошедшее или актуальное, но благодаря памяти время разворачивается в любом представлении.

Но тогда чистый элемент прошлого сам оказывается зависим от самоопределения через термины настоящего. Память, заставляя настоящие располагаться «во» времени, сама при этом заимствует черты обоснованного, выражаясь в терминах настоящего как «мифическое прошедшее прошлое» (в котором узнаётся концепт Негарестани – стираемый универсальной волной автропортрет человечества). Работа памяти подразумевает различение времён «до» и «после» – актуальное время, чтобы забыть то, что мы знали, и время, в котором мы должны обнаружить забытое. Это второе время ориентирует круговой порядок настоящих, следуя логике их сверки с постоянно уклоняющимся идеалом. Круг вводит движение, которому теперь подчинено «в-себе» прошлого.

Философия Делёза предполагает, что синтез памяти – в силу своей «коленчатости», соотносящей обосновываемое с полностью безосновным – должен выводить к синтезу будущего, разрушающего Идею «в-себе» как только лишь коррелят машины обоснования.

Инженерное устройство «коленвала» составляет то проблематическое в философии Негарестани, которое в процессе постоянных переподключений прошлого к будущему, смешивает и переотражает в друг друга эти принципы.

Так, например, диалектика конструирующей гипоте-

зы и вектора ревизии, возвращающегося из будущего, отсылает, как раз, к логике работы памяти.

Навигация в пространстве истин разворачивается в двух временах – первичном времени исполнения «обязательства» и вторичном времени его автономного самораспаковывания. Причём вторичное время вектора ревизии обосновывает актуальное время пересчёта и сверки с идеалом. Эти времена отражаются друг в друге: конструирующая гипотеза, *одновременно*, является забыванием или стиранием того, что можно знать, а ревизионный вектор несёт в себе новое практическое знание. Поскольку же автономное развёртывание «обязательства» обосновывает актуальное настоящее, чистое прошлое выражается как мифическое прошедшее прошлое – стираемый автопортрет человечества.

Универсальная волна пересмотра мотивирована чистым элементом прошлого – тем, чего никогда не было, памятью «в-себе». Пространство навигации конструируется вокруг того, что невспоминаемо, и внутренне размечается под его воздействием. Поскольку же настоящее – самая сжатая степень *всего* прошлого, проясняется, почему переучреждение настоящего не зависит от прошлого. С другой стороны, поскольку настоящее – только внутривременной синтез, зависящий от памяти, проясняется, почему только посредством чистого элемента прошлого можно осуществлять перезапись настоящего. Диалектика ревизионного вектора и конструирующей гипотезы строится на необходимом ветвлении эмпирического и трансцендентного времён, производимого прошлым.

Навигация в пространстве локальных «истин», таким образом, следует Идее «в-себе», мотивации прошлого. Но будущее освобождает прошлое через разрушение догматических остатков «в-себе», которые являются иллюзией постольку, поскольку всё ещё подчиняют память обосновывающему механизму. И такое освобождение

разыгрывается уже не «на» движении, содержаниям которого подчинена петля времени: «раз и навсегда» будущего противостоит здесь «каждому разу» ревизии.

Элементы интервенции будущего должны быть очищены от остатков обоснования, поскольку от этого зависит значение освобождённой памяти. «Снятие с якоря» патологической внешней обусловленности действительно инициируется только принятием «обязательства» и вступлением в игру с изменяемыми правилами – пространство навигации. Но в «коленчатости» самой навигации должны быть различены работа обоснования, как механизма ветвления эмпирического и трансцендентного уровней, и реальная сила «перевёртывания», ведущая к тому, что обосновывать – значит совершать радикальную метаморфозу. Эта реальная инстанция «опрокидывания» (своего условия) смешана с силами и фигурами синтеза ветвлений, производящего и поддерживающего иллюзию трансцендентного.

Сила опрокидывания значит, что будущее не зависит от обоснования и его результатов, и его точный смысл связан с освобождённым от иллюзии «в-себе» элементом прошлого. *С другой стороны*, коленчатость производства памяти реально соотносит обосновываемое с безосновным будущим, совпадая с реальным методом¹.

Всё это указывает на то, что пространство навигации,

¹ Здесь представляет интерес метод, описанный Тханиссаро Бхиккху в «Раз-распознавании». В этой статье, посвящённой практике випашьяны, речь идёт о продуктивности позиции, согласно которой бессмысленно задаваться вопросом о «реальности» переживаний, как и бессмысленно пытаться добраться до «реальности» – смысл имеет только исследование тех или иных уровней репрезентации, различающихся интенсивностью стресса. Несмотря на то, что объективным направлением практики здесь является устранение всё более уточнённых уровней стресса, полное затухание стрессовых элементов, одновременно, и является и не является результатом практики, поскольку само исследование репрезентации не прекращает её активность [5].

исследующее разум как каскад разветвляющихся практик, не может представлять единственный интерес для «науки об обязательствах», поскольку повсюду мы имеем дело со специфическим расслоением обязательства, не совпадающим с механизмом ветвления. Специфика этого расслоения состоит в том, что оно – нетривиальное (т. е. одностороннее): будущее не отличается от того, что с ним «разлучается», и только в этом смысле может быть полностью иным.

Список использованных источников

1. Kotsko A. How to Read Žižek / A. Kotsko // Los Angeles Review of Books. – Available at: <https://lareviewofbooks.org/article/how-to-read-zizek/>
2. Негарестани Р. Контингентность и сопричастность / Р. Негарестани // Syg.ma. – Режим доступа: <http://syg.ma/@pavelborisov/rieza-nieghariestani-kontinghientnost-i-soprichastnost>
3. Negarestani R. The Labor of the Inhuman, Part II: The Inhuman / R. Negarestani // e-flux. – Available at: <http://www.e-flux.com/journal/53/59893/the-labor-of-the-inhuman-part-ii-the-inhuman/>
4. Делёз Ж. Различие и повторение / Ж. Делёз; [пер. с фр. Д. Маньковская]. – СПб.: Петрополис, 1998. – 384 с.
5. Бхиккху Т. Раз-распознавание / Т. Бхиккху // Режим доступа: <http://dhamma.ru/lib/authors/thanissaro/depercep.htm>

Аннотация. Ингуманизация памяти значит демонтирование «наследия прошлого» как трансцендентальной петли – политического механизма, задействующего горизонт прошлого для воспроизводства нормативных идеалов. Идёт ли речь о агрессивном отношении к прошлому для поддержания политической конъюнктуры или о консенсусе об ответственности за прошлое, – оба этих режима используют стратегии «привилегированного доступа» к памяти и ретроактивной политики памяти как инструменты продления нормативного видения мира.

Каков может быть смысл политики эмансипированной памяти, противостоящей политике «наследий»?

Ключевые слова: ингуманизм, новый рационализм, навигация, универсальное, память.

Анотація. Ингуманізація пам'яті означає демонтування «спадщини минулого» як місця трансцендентальної ілюзії – політичного механізму, що ангажує горизонт минулого для відтворення нормативних ідеалів. Чи йдеться про агресивне ставлення до минулого для підтримки політичної кон'юнктури або про консенсус про відповідальність за минуле, – обидва ці режими використовують стратегії «привілейованого доступу» до пам'яті і ретроактивної політики пам'яті як інструменти пролонгації нормативного бачення світу.

Який сенс політики емансипованої пам'яті, яка протистоїть політиці «спадщини»?

Ключові слова: інгуманізм, новий раціоналізм, навігація, універсальне, пам'ять.

Summary. Inhumanization of the memory means the “legacy of the past” dismantling as a transcendental loop – political mechanism involving the horizon of the past to reproduce the normative ideals. Whether it is about the aggressive attitude to the past in order to maintain the political conjuncture, or about consensus of responsibility for the past – both of these modes use the strategy of “privileged access” to the memory and memory retroactive policy as instruments of extending normative vision of the world.

What is the meaning of emancipated memory policy, opposing the policy of “legacy”?

Keywords: inhumanism, new rationalism, navigation, universal, memory.

*Мар'яна Матвейчук,
науковий співробітник
НЦТМ ім. Леся Курбаса*

РАДЯНСЬКА ЛЮДИНА ЯК ПАМ'ЯТНИК ТОТАЛІТАРИЗМУ

Історія не прив'язана до документа. Документи мовчать. Історія – ні. Вона, будучи втраченою в передачі від тіла до тіла, вимагає суб'єкта перцепції. Сама ця втрата має бути актуалізованою. Можливість мати справу з історією є необхідністю мати справу з цією втратою. Існує велика кількість документів, продовжують відкриватися архіви, фактаж збільшується. Але саме знання історії є недостатнім для розуміння себе як її носія. Потрібно кожного разу робити зусилля для того, щоби відновити цю втрату. Це зусилля є одночасно і більш складним, і більш актуальним в нашому посттоталітарному суспільстві. Це – суспільство ізольованих, як в просторі, так й в часі, істот, не здатних взаємодіяти і пам'ятати. «Ізоляція від ближнього може стати початком терору; вона, без сумніву, є найбільш сприятливим для нього ґрунтом і завжди його результатом» [1, с. 616].

Ця втрата – від тіла до тіла, від до дії – призводить до того, що людина, перестаючи робити надскладне зусилля пам'ятати, стає пам'ятником, немовним слідом подій, людей, злочинів. Пам'ятник не знає себе. Це сліпе життя після тоталітаризму – вже без впізнавання себе в ньому (що мало б статися з попередніми генераціями) і без запитань до цих попередніх поколінь. Пам'ятник – своєрідний засіб, милиця для здатності пам'ятати, але разом із тим він ніби звільняє від необхідності стояти на

своїх історичних ногах. Пам'ятник заповнює порожнини втраченого і замінює собою відважну роботу пам'яті.

Мій інтерес і моє питання – в тому, як я, моє покоління може мати справу зі своїм минулим. Ба більше, навіть в тому чи для мене і мого покоління минуле, яке, з одного боку, розкривається перед нами за рахунок відкриття архівів, з іншого боку, підступно наближається у вигляді ОРДЛО є нашим ВЛАСНИМ минулим. А якщо не це, то яке минуле, є нашим? Якщо це минуле не наше, то чиє воно?

Ханна Арендт в роботі «Джерела тоталітаризму» пише: «Зовсім може трапитися, що найбільші складнощі нашого століття наберуть своєї істинної, але не обов'язково найжорстокішої форми тільки тоді, коли тоталітаризм вже піде в минуле» [1, с. 615]. Фактично ми можемо бачити, що цей прогноз справджується зараз на наших очах, коли тоталітаризм нібито пішов у минуле.

Це радянське минуле, таке страшне і необдумане, таке непророблене, розкривається нам чи то мовчазною холодністю фактів і цифр, чи то пафосом страждань. Але ані пафос, ані факти не дають шансу щось зрозуміти про те, ким я є і які люди топтали землю, де я народилася і живу. А це розуміння себе конче – екзистенційно – необхідне для мене, зокрема як для громадянина. Інакше я продовжую жити так, наче я в цій країні тимчасово, приїхала, як то кажуть, «на побывку».

Як показують актуальні події в пострадянських державах, минуле нікуди не зникає, і якщо про нього забувати, то воно кидає його спадкоємцям нові і нові виклики. Воно не терпить ставлення до себе як до історичної оповіді, списку катастроф чи переліку ювілейних дат. Відгороджені від свого минулого завісою безпам'ятства і завісою мовчання («нащо воно тобі, дитино, то були складні голодні часи, краще ходімо їсти», – казала мені моя бабуся, «дитя війни»), мої однолітки і я разом із ними, зняковіло дивляться в усі боки – ми наче висимо у

повітрі, бо не можемо знайти своєї опори, бо жахаємося чи ігноруємо покинуті кавалки минулого, які тут і там вискакують з-під наших ніг.

Наведу уривок із моєї приватної розмови з однолітком:

«Та їх постійно вбивали. В усі віки. Заради світлого майбутнього. Комунізм одна з невдалих сторінок. Як і Французька Буржуазна Революція. А до цього Революції в Англії. Повір, гівна там було не менше, коли я читав, у мене волосся дибки стояло...

Це особистий вибір, мій, наш, якими бути. Підтримувати чи іти своєю дорогою. Закрити очі на Зло чи хоч на краплю зменшити його. Це МИНУЛЕ. Але ніякого майбутнього – ні хорошого, ні поганого – не буде, якщо ми не станемо чистими і легкими, ніби діти...

Проблема в тому, що ТИХ людей, які це зробили, вже нема. Треба не людей засуджувати, а ІДЕЇ...

Тому що совок – це локальність. Людина, зосереджена на одній-єдиній локальності, так в ній і залишиться. Грубо кажучи, люди, що виступають проти Совка точно такі ж раби своєї ідеї, як і ті, хто за Совок. По-справжньому вільна людина переступить Совок і піде далі. Будувати своє. Оце і значить бути творцем».

Але минуле не можна «переступити» і піти далі, «своєю дорогою». Так само як не можна бути «за» чи «проти» свого минулого. Але його можна собі повертати, докопуючись до того, чому ж ця «невдала сторінка» була саме такою.

Відректися від свого минулого, іти «своїм шляхом» – це аксіоматика нового – переступити і піти далі. Але як же дізнатися, який він, той свій шлях, якщо не побачити, звідки він почався, якщо відкидати все, що було до цього? Звідси – та абсолютна розгубленість перед тим, що можна побачити навколо, абсолютне нерозуміння, чому нічого не працює так, як слід, чому світ влаштований так, що «паперова реальність» відрізняється від

«дійсної реальності», а люди довкола мігрують з однієї реальності в іншу, постійно підморгуючи одне одному. Як сказала Ханна Арендт, «ідеальний підданий тоталітарного режиму – це не переконаний нацист чи переконаний комуніст, а людина, для якої більше не існує розрізнення між фактом і фікцією (тобто реальністю досвіду) і між істиною і брехнею (тобто норми думки)» [1, с. 615].

Нескінченність цього підморгування і невідчування, де ж таки та дійсна реальність, яка справді чинить опір, по мірі дорослішання породжує зневіру і, зрештою, нашірку та іронію. Й іронія, й зневага, і розгубленість зовсім безпечні для пам'ятників тоталітаризму, вони тільки розтягують у часі цю ситуацію «після», ніяким чином не впливаючи на заморожений у людях спосіб думання тоталітарної людини. У спробах стати «чистими і легкими, ніби діти» моє покоління, саме не відаючи цього, відтворює габітуса радянської людини, одночасно жахаючись від того, що «це все» все ще живе.

Тоді коли проекту «нової людини» досить скоро виповниться чи не сто років. Читаємо у Льва Троцького:

«Людина візьметься, зрештою, серйозно гармонізувати саму себе... Вона захоче заволодіти напівсвідомим, а тоді і свідомими процесами у власному організмі: диханням, кровообігом, травленням, заплідненням – і, в необхідних межах, підпорядкує їх контролю розуму і волі. Життя, навіть власне фізіологічне, стане колективно-експериментальним. Людський рід, застиглий *homo sapiens*, знову поступить в радикальну переробку і стане – під власними пальцями – об'єктом якнайскладніших методів штучного відбору і психофізичного тренування... Людина поставить собі за мету заволодіти власними почуттями, підняти інстинкти на вершину свідомості, зробити їх прозорими, створити більш високий суспільно-біологічний тип, якщо завгодно – надлюдину... Людина стане нерзрівнянно сильніша, розумніша, тонша, її тіло – гармонічнішим, рухи ритмічнішими, голос музикальні-

шим. Форми побуту набудуть динамічної театральності. Середня людина підніметься до рівня Аристотеля, Гете, Маркса. Над цим кряжем будуть височіти нові вершини» [2].

Роботі впізнавання себе в минулому перешкоджає, серед іншого, ілюзія здобуття Україною незалежності у 1991 як реалізації мрії про власну державність у 1917–1920 роках. Таким чином майже столітня історія УРСР викреслюється, визнається якоюсь помилкою, затуманюється відчуттям «ну не склалося і прийшли совети» – когось замордували (як казала моя інша бабуся про свого батька), а решта виживала, як могла.

Замість запитання про те, чому це трапилося, невпинно лунає твердження – «це просто трапилося». Тут варто згадати Ханну Аренд з її попередженням про те, що «ми вже не можемо дозволити собі взяти те, що було до нас добрим у минулому і просто оголосити його своєю спадщиною, відкинути погане і просто вважати його непотрібним багажем, який з плином часу забудеться сам по собі» [3, с. 11].

Найскладніше – відмовитися від пояснень, які знімають запитання, зрозуміти, що існують запитання, які не можуть бути знятими.

Одним із перших поштовхів до думання про себе як про радянську людину для мене був перегляд художнього фільму Денніса Ганзеля «Експеримент 2: Хвиля». У відповідь на запитання учнів про те, чи можливо встановити диктатуру в сьогоднішній Німеччині, чому люди підкоряються, учитель історії вирішив провести експеримент і запропонував дітям слідувати тим правилам, які панували в тоталітарних режимах. Моєму здивуванню не було меж, коли я зрозуміла, що учні, беручи участь в експерименті, із задоволенням почали жити за тими правилами, за якими я жила все дитинство – вони носили форму, відповідали на запитання тільки з дозволу учителя, при цьому мали вставати з місця і говорити коротко

і чітко, учні зверталися до учителя «Herr Werner» замість звичного «Reiner» тощо. По суті до якогось (доволі пізнього) віку я зовсім не знала, що може бути по-іншому. І це стосується не тільки школи. В університеті так само панувала презумпція вини студента. Ця презумпція вини є невід'ємною рисою тоталітарного режиму. Можливо, настільки складно взяти відповідальність за минуле саме тому, що радянська людина постійно відчуває себе апріорно і нескінченно винною – невідомо в чому.

Презумпція вини в фундаменті суспільства заважає відчуттю себе вільною людиною, яка має волю для вчинку. Важливо якраз звільнити себе від цієї абстрактної вини наперед, вини про всяк випадок. Презумпція вини формує в людей недовіру до самих себе й острах перед іншими, який призводить, своєю чергою, до об'єктивації іншого. Той, хто не вірить собі, невільний сам для себе, не може діяти самостійно, а значить і відповідати за свої дії.

Італійський філософ Джорджо Агамбен у роботі «НОМО SACER: Що залишається після Освенцима: архів і свідок» говорить, що «визнання моральної відповідальності має значення тільки тоді, коли ви готові прийняти її юридичні наслідки» [4, с. 22]. Так, Ейхман, вина якого в знищенні євреїв була доведена в суді, там же заявляв про свою моральну відповідальність перед Богом (вищим носієм смислу), але не перед законом. Тоді коли «прийняти на себе вину і відповідальність – що іноді буває необхідно – означає вийти зі сфери етики, щоб ввійти в сферу права» [4, с. 24].

Наразі Україна як держава тільки повторює роботу стирання зовнішніх слідів радянського, переіменовуючи вулиці і волюнтаристськи зносячи пам'ятники. Переступи і злочини, кинуті попередніми поколіннями без думки і без уваги, мають нарешті бути проробленими, ввійти в сферу права і через таке входження відпустити сьогодення зі своїх об'ємів.



Сьогодні ж навпаки, Інститут національної пам'яті в особі її директора Володимира В'ятровича і Служба безпеки України в особі її голови Василя Грицака по вулиці Ірининській, 4 на місці в'їзду–виїзду в колишню в'язницю центрального апарату НКВС УРСР відкрили «меморіальну дошку жертвам політичних репресій двадцятого століття» з написом: «Ці ворота у 1930–1940-х роках були останньою надією на життя десятків тисяч репресованих нацистським та комуністичним тоталітарними режимами»¹. Таким чином органи влади держави Україна в правовому полі якраз легітимізують і виправдовують злочини радянського часу.

Так само директор архіву СБУ Андрій Когут, виступаючи на круглому столі «Дороговкази свободи: значення політики національної пам'яті для демократії» [5] говорить про комуністичний режим як такий, що «перебував» в Україні. Так наче радянська дійсність була чимось зовнішнім, зайшлим, стороннім для українців, так, наче це не мій дідусь був депутатом Верховної Ради УРСР, не моя

¹ Див.: <https://ssu.gov.ua/ua/news/1/category/21/view/1924#sthash.WtsLoAkj.dpbs>

бабуся працювала в колгоспі, не мої батьки були комсомольцями і так, наче це не моя мама розказувала мені вірш Володимира Сосюри «Комсомолець», який вона ще встигла у вісімдесятих роках декламувати дітям на уроках української літератури в середній школі. Таким робом пам'ять знеосіблюється, конкретні люди стають «тоталітарною владою», абстрактним поняттям, відірваним від реальних імен та подій, зручним, бо неприв'язаним до сьогодення, ба більше, нібито чужим для «української землі». Ця табличка – як симптом недумання про злочини, як нагадування про відсутнє запитання про те, хто, коли, навіщо і на яких підставах зганяв до цих воріт людей, щоб потім трупами вивозити на спецділянки. Органи влади, приписуючи ув'язненним «останню надію» примусово гуманізують не просто беззаконні і неправні, а просто дикі дії своїх попередників (чекістів, енкаведистів), прикриваючи, а не розслідуючи їх. Цей хвіст невизначеності і невизнання свого минулого, хвіст неартикульованого ставлення до злочинів не дає Україні як суб'єкту постати. Будинок СБУ з його внутрішнім двориком має стати музеєм, відкритим для кожного, кого хвилює минуле і кому важливо думати та аналізувати все те, що відбулося в цих підвалах і цих стінах.

В одному з монологів у фільмі «Чекіст» режисера Олександра Рогожкіна (знятий за мотивами повісті Володимира Зазубрина «Тріска» (рос. «Щепка») герой-чекіст говорить, що тільки французи можуть дозволити собі страчувати людину публічно, так, щоб вона могла перед смертю на площі говорити все, що заманеться. Це такий собі театр. Радянська дійсність не знала такого театру – тільки підвал, який приховував не лише страту, але й стирав сам факт існування людини. Чи існували ті вбиті? Чи були ті вбивці? Чи було саме вбивство?

Жах радянського в його непомітності – наче було воно, а наче й не було. Через це ми, нащадки не маємо пам'яті. Замість пам'яті нам пропонують (той же ІНПУ чи

СБУ) абстрактне уявлення про катастрофу і жорстокість. Катастрофою, крім усього іншого, є сама абстрактність цього уявлення, так само як злочином якоюсь мірою є існування цієї таблички саме з таким написом.

У людині по-справжньому живе тільки те, що вона відчувала, те, що вона має в собі як досвід. У радянських людей – цих дихаючих пам'ятників тоталітаризму – нема досвіду свободи і самостійності як відчуття, що триває в реальності. Про нього скільки завгодно можна читати в книжках і текстах, але після повернення в радянську квартиру чи радянську школу, навіть декоровану сучасними приладами та меблями, ці уявлення залишаються все такими ж умоглядними.

Сьогодні після «радикальної переробки» потрібно знову повернути собі свою уяву, свою волю, свої відчуття, своє думання. Потрібно наново навчитися дозволяти собі те особливе хвилювання, яке і дає доступ до себе і світу. Створюючи кращу, сильнішу, розвинутішу людину, «інженери людських душ» насправді виліплювали людину покірну – ту, яка розгублено дивиться в усі сторони, коли випадково збивається з вигаданого для неї кимось головнішим маршруту.

Розкріпачення, розмороження себе для мого покоління – у пророблювання і аналізі тих переступів, які тягнуть за собою назад, таким чином, щоб вони стали досвідом і перестали затуляти майбутнє. Бо «заснувати наше життя на началах нашої сутності», як написав Карл Ясперс, «можна тільки, роздивившись себе наскрізь» [6, с. 77].

Список використаних джерел

1. Арндт Х. Истоки тоталитаризма / Ханна Арндт. – М.: ЦентрКом, 1996. – 672 с.
2. Троцкий Л. Д. Литература и революция / Л. Д. Троцкий. – 1924. – С. 192–194.

3. Арендт Х. Джерела тоталітаризму / Ханна Арендт. – К.: Дух і літера, 2005. – 584 с.
4. Агамбен Д. НОМО SACER. Что остается после Освенцима: архив и свидетель / Джорджо Агамбен. – М.: Европа, 2012. – 189 с.
5. Дискусія: значення політики національної пам'яті для демократії [Електронний ресурс] – Режим доступу: <http://www.radiosvoboda.org/a/28161515.html>
6. Ясперс К. Вопрос о виновности. О политической ответственности Германии / Карл Ясперс. – М.: Прогресс, 1999. – 145 с.

Анотація. У статті авторка ставить питання про те, як її покоління може мати справу зі своїм минулим і як страшно та необдумане радянське минуле може стати для цього покоління власним минулим. Можливо, саме це є шансом для молодих людей перестати розгублено дивитися в усі боки і, розібравшись зі старим, створити таки свою суб'єктивовану державу.

Ключові слова: історія, минуле, покоління, пам'ятник, пам'ять, тоталітаризм.

Аннотация. В статье автор вопрошает о том, как ее поколение может иметь дело со своим прошлым и как это страшное и необдуманное советское прошлое может стать для этого поколения собственным прошлым. Может быть, именно это есть шанс для молодого поколения перестать потерянно смотреть по сторонам и, разобравшись со старым, таки создать свое субъективированное государство.

Ключевые слова: история, прошлое, поколение, памятник, память, тоталитаризм.

Summary. In the article the author raises the question of the possibility for her generation to deal with the past and the ways of making this fearful and unreflected Soviet past the past of this young generation. Perhaps, this is a chance for young people to stop bewildered looking in all directions and at last to start creating their own subjectivated state.

Keywords: history, past, generation, monument, memory, totalitarianism.

ДЕ МІСЦЕ ДЛЯ ТІЛЕСНОЇ ПАМ'ЯТІ В ПУБЛІЧНОМУ ДИСКУРСІ?

Ця стаття пропонує підхід до демонстрації і демонстрацію глядацької роботи – спостереження за мистецькою роботою через власне тіло, що активізує суб'єктивну пам'ять. Така робота не спрямована на те, щоби розібратися з тим, «що автор хотів сказати»; не інтерпретує мистецьку роботу і не розшифровує її складові як знаки; не намагається вбудувати її в історичний наратив або порівнювати з іншими творами. Я описую практику глядача, що я випрацьовую роками, особливо в умовах багаторічної участі у лабораторіях перформативних практик, організованих TanzLaboratorium та іншими художниками contemporary dance and performance в США та Європі. Вона вимагає в першу чергу уваги до власного тіла, що є осередком своєї власної пам'яті, такої, що через свою особистісну специфічність має шанс зустрітися з іншим.

У цьому тексті я аналізую дві мистецькі роботи, які торкають мою тілесну пам'ять і таким чином наводять на запитання про те, як певні тілесні практики відтворюють закріплене ставлення до минулих подій, а інші звільняють простір для суб'єктивного екзистенційного переживання свого досвіду минулого. Оскільки нервова система кожної конкретної людини формується під впливом тілесного досвіду її контакту із зовнішнім середовищем, ті умови, в яких публічно шанується пам'ять, також

впливають на те, як людина користується своєю тілесною пам'яттю.

У книзі «The Potent Self» Моше Фельденкрайс пише, що людський організм є унікальним у тому, що на відміну від інших тварин, його нервова система формується до великої міри після народження і під впливом середовища, в якому він живе і вчиться користуватися своїм тілом. У людини індивідуальний досвід свого середовища виробляє рухові (моторні) патерни і формує зв'язки у корі головного мозку, тоді як в інших тварин більшість цих зв'язків уже сформовані до народження [1, с. 73]. Унікальність людської нервової системи полягає в її здатності створювати індивідуальні схеми, в її здатності вчитися від власного досвіду. Для людей тілесний досвід є надзвичайно важливим, оскільки він формує ті нервові механізми, що впорядковують та керують тим, як тіло зустрічається зі світом та сприймає його. Того, що можна приписувати природі, є вкрай мало у людській поведінці – дуже багато залежить від взаємодії тіла із зовнішнім середовищем, особливо впродовж перших 20 років життя [1, с. 76].

Фельденкрайс пише: «Індивідуальний досвід людини є частиною її фізіологічного процесу визрівання, а людська природа є найбільш гнучкою, швидкоплинною і здатною до пристосування із всіх. Тільки невіглаством можна повністю пояснити видиму фіксованість чи сталість деяких особливостей людської поведінки. До тих пір, доки ми продовжуємо формувати звичні реакції у нервовій системі, що зростає, ми будемо бачити в результаті очікувано звичні приклади. В цілому, прищеплювання стереотипічної поведінки у вищу психічну діяльність діє буквально проти природних тенденцій, оскільки ми тим самим відкидаємо найбільш людську властивість нервової системи (її здатність до формування нейронних зв'язків за допомогою індивідуального досвіду)» [1, с. 77].

Фельденкрайс пише, що сприйняття є комплексним

явищем, що включає різні органи чуття та частини тіла, і також пам'ять, що закріплена в різних частинах мозку. Спогади, пов'язані з чуттям, локалізуються в тих частинах мозку, що відповідають за сенсорну інформацію конкретних органів чуття – тобто, в різних місцях [1, с. 69].

З одного боку, пам'ять живе у тілі як частина складного апарату нервової системи, але, оскільки певні спогади активізуються і складаються в конкретний момент сприйняття, також можна сказати, що пам'ять відбувається. Варто звернути увагу на умови, в яких формується та відбувається індивідуальна пам'ять, і також індивідуальне ставлення до минулого. Ритуалізоване вшанування минулих подій (особливо з готової точки зору чи оцінки самої події) не дає шансу на переживання цієї події, на зміну власного ставлення до неї. Повторення очікуваних жестів закріплює розрив між своїм відчуттям та видимою формою.

Мистецькі практики, здатні на відмежовування та проявлення, створюють простір, в якому людина-спостерігач може пережити зустріч із іншим та зі своєю пам'яттю без готових відповідей. Робота сучасного мистецтва полягає в проявленні специфічної артикуляції погляду або процесу споглядання художника, що не може бути привласненим, а натомість повертає погляд глядача на себе, створює можливість побачити, з якого боку чи з якої позиції він/вона дивиться. Мистецька робота створює простір, в якому я – той, хто дивиться – можу побути разом із роботою, зі своїм тілом та спогадами, з тією пам'яттю, що у мені живе. Відмова від готових відповідей та спостерігання за тим, що зі мною відбувається, відкриває простір для іншого (нового) тілесного досвіду, такого, який може навчити або змінити.

Жак Ранс'єр у статті «Емансипований глядач» наголошує на рівності позицій перформера та глядача в умовах театру, де перший та другий є активними спостерігачами за власним відчуттям-сприйняттям, незалежно від того, що один знаходиться на сцені, а інший – у залі. Він про-

тиставляє конвенції, яка вважає актора активним, а глядача – пасивним, думку про рівну роботу кожного, що схожа на те, як кожна людина вивчає свою рідну мову: через уважне слухання, порівняння нового з тим, що уже знане, повторення досвіду знаного і нового і спостереження за результатами цих спроб. Це є власне процес навчання, дорослішання, який, завдяки здібностям нервової системи людини, може продовжуватися до кінця її життя [2, с. 275].

Такий погляд знімає ієрархічні відносини між людьми. І художник, і глядач займаються певною роботою відповідно до свого знання. За словами Ранс'єра:

«Емансипація є процесом верифікації рівності інтелекту... В людині – від невігласа до вченого, що будує гіпотези – завжди працює той самий інтелект, розум, який використовує фігури і порівняння, щоб повідомити про свої інтелектуальні пригоди, а також зрозуміти те, що інший розум, в свою чергу, намагається донести до нього» [2,275]. Мистецька робота стає тим об'єктом, який одночасно об'єднує та розділяє цих людей, завдяки якому можливо розмовляти про побачене, і що кожен думає про те, що він або вона сприймали. Так само, як середовище є тим конкретним, із чим тіло має справу, коли людина знайомиться зі світом і будується її нервова система, мистецька робота виступає тимчасовим «середовищем», з яким зустрічається глядач – людина зі своєю тілесною пам'яттю.

Але я не пропоную ходити до театру або дивитися мистецьку роботу з виключно навчальною ціллю. Мистецька робота є також тим тимчасовим середовищем, що є спільним між усіма її глядачами. На відміну від масового свята або вшанування пам'яті історичної події, це спільне середовище, що виникає між глядачами, не вимагає однакових, подібних або правильних реакцій. Особливо коли робота сучасного мистецтва торкається минулих подій і/або власних спогадів, то вона це робить таким чином, що проявляє позиції, з яких кожен дивиться на них.

Далі я демонструватиму мій процес споглядання за двома мистецькими роботами, включно з дискусією про моменти, що розвиватимуть тему проблеми впливу тілесних практик на контакт з індивідуальною тілесною пам'яттю.

1

Документальний фільм Віталія Манського (який народився в УРСР) «У променях сонця» (в оригіналі – «В лучах солнца») показує життя у Північній Кореї через гру між офіційними сценами, написаними урядом, та зйомками того, що відбувалося поза офіційно-узгодженим кадром [3]. Увага режисера до індивідуальної поведінки окремих людей проявляє відмінність між ідеальними схемами порядку та ідентичності та індивідуальністю (у фізичному вигляді, у ставленні до щоденних проблем, у виконанні загальних ритуалів) окремих людей.

У короткому уривку люди виконують масовий вуличний танець на великій центральній площі столиці. Кадр, знятий зверху, наповнений молодими (на вигляд) людьми в народних костюмах, що виконують однакові рухи під музику на масовому святі. Камера насувається на одну жінку, яка на декілька секунд припиняє синхронне плескання, щоби підняти ліву руку і почухати над правим вухом, потім продовжує плескати в ритмі з іншими і повертає голову вправо, чи то розглянути, що довкола, чи упевнитися, що ніхто її не помітив.

Цей момент пробуджує мою власну пам'ять: я була тією дівчиною, я знаю, як це відчувається. Я повертаюся у це відчуття людини, що виконує роль у великій групі, де я не відчуваю, що моя дія насправді впливає на те, що відбувається. Хтось інший придумав цю хореографію, людей там сотні чи тисячі, а те, що я роблю – чи я плескаю чи чухаюся за вухом – насправді не змінює цю велику картину. Система уже задана не мною, вона існувала до мене, вона буде існувати і далі. Я нібито прикрита своїм

відчуттям відділеності, уявною дистанцією між собою як особистістю і тою, що виконує рухи у не-своїй схемі.

Я думаю, що таким чином можна виправдовувати багато вчинків. На що ми погоджуємося щодня і чи усвідомлюємо, що саме ми відтворюємо нашою згодою діяти саме так? Чи людина в цій позиції взагалі задає собі запитання щодо її участі у цьому? І як хтось може бачити ззовні, з якої позиції людина виконує ці рухи, чи є у неї внутрішні протиріччя або незгода з тим, що вона тут робить?

Зрозуміло, що це в інтересах пануючої владної системи залишати щілини невидимості для людей, щоби вони відчували якусь свободу проявляти свою особистість без того, щоби розвалити цілу систему. Але, якщо дивитися з точки зору етики окремої людини, тоді теж треба дати собі звіт про те, що ти своїми діями впливаєш на ситуацію так чи інакше і ніколи не можеш знати, саме як.

Дивлячись фільм, мене також здивувало, наскільки багато схожого між ритуалами, що їх виконують у Північній Кореї, і тими ритуалами, які повторювала я, коли виростала у вільній демократичній державі США, виховувалася в українській діаспорній спільноті. Ці імігранти, які вважали для себе неможливим повернутися до репресивного режиму СРСР після Другої світової війни, поселилися в США не тільки з огляду на кращі матеріальні умови життя, але також заради свободи жити, думати і говорити так, як хочуть. Але вони зорганізували своє суспільне життя – особливо ту частину, що стосується пам'яті про історію своєї батьківщини та виховування у нащадків українського патріотизму – за допомогою дисципліни та ідентичності, відмежовування «своїх» від інших. Чому вони обрали саме такі способи – схожі до тих, що використовує влада Північної Кореї для закріплення свого національного міфу – щоби зберегти пам'ять про країну, яку вони боялись загубити?

Київська група TanzLaboratorium у своїй роботі «Пост-українське тіло» проблематизує різні ритуалізовані або прийняті суспільством способи поводитися зі своїм тілом, в той же час, як демонструє й інші підходи [4]. Робота виникла після цензурування виставки «Українське тіло» у Центрі візуальної культури, що була скандально закритою тодішнім ректором Києво-Могилянської академії у 2012 р. без осмислення проблем, що піднімала сама виставка. Робота ТЛ, що була показана у 2013 р. та у 2015 р., є своєрідною колекцією нарисів, що нагадують про акти цензури в нещодавній історії українського сучасного мистецтва або про інші провокативні перформанси, що спричинили конфлікти з глядачами чи інституціями (в інших європейських країнах).

У соло Лариси Венедіктової перформерка стоїть на сцені, на чорному тлі, в одних трусах тілесного кольору і з віночком на голові. Жорсткий американський реп звучить, поки вона стоїть, відкриваючи руки у традиційній для народних танців позиції вітання. Тоді вона їх повільно повертає до боків, продовжує стояти, і з такою самою поміркованою повільністю піднімає праву руку і повертає на місце. Увага перформерки до кожного руху – точність та об'ємність її спостереження за тим, що робить її тіло в цій ситуації, ледь не матеріалізується у просторі. Посмішка її така ж механічна: без емоцій, але не без уваги до деталей напруження та розслаблення, що створюють цю міміку.

Ця увага до руху спілкується з моєю тілесною пам'яттю. Активізуються мої руки, що пам'ятають відчуття цього руху, який вони повторювали тисячі разів, коли я впродовж 15 років займалася українськими народними танцями. Я згадую, що ці рухи не виконувалися на автوماتі, але мої здібності були спрямовані на виконання форми. Моє відчуття тілесних зв'язків, пропріоцепції дає

мені знати, чи моя рука є на потрібному рівні, щоб бути ідентичним з усіма дівчатами і ліворуч, і праворуч. Що відбувається зі мною в той час – окрім технічного виконання завдання – ніхто крізь форму, крізь костюм і посмішку не побачить. І мені це все дуже подобалося. І тут, зараз, виникає певний жах відповідальності – за те, що я вірила в те, що я робила тоді, там, на сцені, багато років. І тільки потім почала здогадуватися, що є щось жахливе в такій валоризації форми і у досконалому, слухняному повторюванні того, що хтось з позиції авторитету дав мені.

У цій ситуації розривається зв'язок між моєю тілесною пам'яттю (окрім її механічного аспекту) і зовнішнім проявленням мого руху: моя рука буде на правильному рівні, а все, що відбувається усередині мого тіла, що не стосується саме підняття цієї руки до цієї пози, відірвано від зовнішньої форми. Так само у ритуалізованому вшануванні пам'яті, тіло залишається без уваги, не стає видимим ані собі, ані іншому.

І звісно, коли я (в своїй пам'яті) виходжу на сцену щоби потанцювати гопак на фестивалі, то в мене не виникають жодних запитань про те, що я тут роблю. Я знаю. Мені б ніколи не прийшло в голову запитати себе щось таке, що не раз виникало на лабораторіях перформативних практик з TanzLaboratorium: *What the fuck am I doing here?*

Таке запитання може підштовхнути до роздумів екзистенційного плану, де немає готових або твердих відповідей, але не зникає власна відповідальність за себе в теперішній ситуації. У соло Л. Венедіктової тіло, позбавлене національного костюма, знімає можливість оцінювати цей танець за тією ж системою оцінки, за якою зазвичай оцінюють народні танці. Позбавлене цих декорацій і навіть очікуваного результату, тіло, що танцює, стає дуже вразливим. Оголена перформерка, що проявляє свою увагу до руху, мені здається більш оголеною, прозорою,

пористою. Тіло відтворює форму досконало, але якість руху (уваги) – інша від очікуваної, приписаної. Ця своєрідна якість уваги перформерки є тим, що звільнює простір для мого глядацького споглядання і слідкування за своєю увагою.

Якщо мистецька робота здатна створювати межі, рамку, відокремлювати те, що зазвичай сприймається комплексно, є інший бік питання: що глядач готовий чи здатен побачити? Сміливість глядача полягає в готовності побачити себе такого, який дивиться; дозволити роботі мистецтва показати тобі щось про себе, про що ти сам не думав; побачити щось неочікувано, що може не відповідати тому, що ти до того думав або у що вірив. Чи ти готовий відкласти свої упередження і готові оцінки, щоби наново – зараз – пережити сприйняте, почути свою тілесну пам'ять і згадати щось, що тебе сформувало, що можливо тобою уже не керує, а можливо і зараз керує? Чи ви маєте сміливість побачити, що ритуали, що стоять на дисципліні та ідентичності, використовуються як тими, хто намагається передати наступним поколінням українців, що народилися закордоном, пам'ять про історію батьківщини, так і північно-корейською владою задля закріплення національного міфу, так само як і в радянській культурній політиці, що сприяла кодифікації показових «народних» традицій, які були різними по формі, а однаковими у відірваності від власної історії?

Хочу уточнити, що я не вважаю розірваний зв'язок між тілесним відчуттям і зовнішньою формою, між тривалими звичаями та сьогоднішніми формальними ритуалами, між минулим досвідом і теперішнім повторенням без рефлексії – подією, що колись відбулася в минулому, від наслідків якої нині страждаємо. Цей розірваний зв'язок – це практика, може й новітня (принаймні з перших десятиліть ХХ ст.) традиція, що відтворює розрив через повторення певних способів вшанування пам'яті в українському суспільстві і також в тому, як люди став-

ляться до минулого. Якщо вважати, що історія пишеться кимось авторитетним, кого кожен має слухатися, тоді не залишається місця для тих різних нюансів, що пам'ятають окремі тіла.

Тільки коли індивідуальна пам'ять проявляється перед іншими і входить в публічний дискурс, вона може впливати на формування історичного наративу. Встановлювати розірваний зв'язок є робота особиста, та робота, що є необхідною для встановлення суб'єкта, в тому числі – політичного. «Інституція публічної пам'яті» наразі визначає практику, а не місце або організацію. На відміну від фіктивної «суспільної пам'яті» або нав'язуваної «національної пам'яті», інституція публічної пам'яті – це постійна робота відтворення простору для проявлення індивідуальних актів пам'яті у присутності інших. Це не є заклик відмінити встановлення фактів, що певні події відбулися. Події – як факти – створюють тканину нашого політичного життя. До історії можна повернутися, а тіло так чи інакше тебе повертає. Це про виховування своєї здатності активувати свою тілесну пам'ять, що не підпорядкована авторитету історичного наративу, а переживає минулий досвід як своє, його освоює.

Важливо не забути, що ритуалізовані способи вшанування пам'яті, що інституціоналізувалися в УРСР продовжують практикуватися в її правонаступниці Україні. Їхні кольори змінюються, але наголос на відповідності формі не зникає. Чи є в українців (в найширшому розумінні цього слова) воля до створення та підтримки інституції, де показуються складні роботи мистецтва, що підштовхують людей до осмислення власної пам'яті? Чи хочуть вони створювати та підтримувати інституції, де люди можуть збиратися і обговорювати те, що вони сприймали, свої спогади та ставлення до минулого, того, що стосується усіх в Україні?

Список використаних джерел

1. Feldenkrais M. The Potent Self. A Study of Spontaneity and Compulsion / Moshe Feldenkrais. – Berkeley, CA: Somatic Resources and Frog, Ltd. 1985. – P. 62–84.
2. Ranciere J. The Emancipated Spectator / Jacques Ranciere. – ArtForum. – 2007. – March. P. 270–280.
3. Манский В. В лучах солнца / Виталий Манский. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=-0QhUvxj3Vk&t=7s> (переглянуто 7 жовтня 2016).
4. TanzLaboratorium. Постукраїнське тіло. [Електронний ресурс]. Режим доступу: <https://www.youtube.com/watch?v=eociZR6zFkg>.

Анотація. Стаття описує підхід до глядацької роботи, заснований на тілесному сприйнятті та активізації власної тілесної пам'яті. Автор розглядає потенціал мистецької роботи створювати умови для суб'єктивного переживання минулого, на відміну від поширених в пост-радянській Україні публічних ритуалів вшанування пам'яті, що відтворюють очікувані форми.

Ключові слова: пам'ять, тілесна пам'ять, публічне вшанування минулих подій, індивідуальний досвід, сучасне мистецтво, TanzLaboratorium, ідентичність, форма, увага.

Анотация. Статья представляет подход к работе зрителя, который базируется на телесном восприятии та активизации собственной телесной памяти. Автор рассматривает потенциал художественной работы создавать условия для субъективного переживания прошлого, в отличии от распространенных в пост-советской Украине общественных ритуалов памяти, которые воспроизводят ожидаемые формы.

Ключевые слова: память, телесная память, публичное чествование прошлых событий, индивидуальный опыт, современное искусство, TanzLaboratorium, идентичность, форма, внимание.

Summary. This article describes an approach to the work of viewing based on perceiving with the whole body and activating one's own body-memory. The author examines the potential of artworks to create conditions for a subjective remembering of the past, in contrast to the public rituals of commemoration widespread in post-Soviet Ukraine aimed at reproducing expected forms.

Keywords: memory, body-memory, public commemoration of past events, individual experience, contemporary art, TanzLaboratorium, identity, form, attention.

Лариса Венедіктова,
науковий співробітник НЦТМ
ім. Леся Курбаса

ДИКТАТУРА ЖЕРТВИ

*То, что мы не домололи,
Мы оставим сыновьям:
Бессознательные роли,
Комья страхов по углам.
Нам оставил век оптовый
Соль сиротства на губах,
Запах ясельный, перловый,
Окрик нянечки в дверях.
В пору взрослых умолчаний
Разрастался в горле ком
От невыплаканных, ранних
Слёз неведомо о ком.
Было жалко, в самом деле,
– Жизни на шестом году,
– Маму, Сашку, тётю Нелю,
Воспитательниц в саду.
Смерть казённая ходила
Невидимкой здесь и там
– За прилавком магазина
И на празднике для мам.
Этот воздух мы впитали
С суррогатным молоком,
По полдня в футбол гоняли,
Чтоб не спрашивать о том, –
Чтоб не спрашивать о диком,
Горьком, не пережитом,
Повсеместно здесь разлитом
И не видимом при том.
И от этого наследства
Нам не деться никуда,
И пошаливает сердце*

*От подённого труда.
Но, быть может, нашим внукам
Вдруг удастся превозмочь
Еле слышным чуждым звуком
Подступающую ночь.*

Дмитро Шноль

Чи Ви знайомі з концепцією часу, запропонованою французьким філософом Tristan Garcia? Він говорить про час, використовуючи метафору стосу паперу, верхній аркуш якого – теперішнє, під ним розташоване минуле, а спирається цей стос на майбутнє. Він описує теперішнє як присутнє з максимальною інтенсивністю, а майбутнє – як відсутнє з максимальною інтенсивністю, як таке, про яке нічого неможливо сказати. Актуалізуючи чи проблематизуючи минуле, Ви можете вплинути на стосунки минулого і теперішнього. Якщо ж в минулому присутнє щось забуте, щось таке, на що неможливо дивитися, якщо рефлексія минулого не має місця, то там панують химери, морок і завороть, майбутнє не здійснюється, а минуле нездоланно повторюється. Впізнати майбутнє можливо, тільки відчувши минуле.

Якщо все ж таки подивитися в минуле, на чому міг би зупинитися Ваш погляд? На цьому? «Пролетарський примус у всіх формах, починаючи з розстрілів і закінчуючи трудовою повинністю, як парадоксально це не звучить, є методом виробки комуністичного людства з людського матеріалу капіталістичної епохи» [1].

Якщо Ви здатні подумати про це, то можете помітити, що вироблення цієї нової комуністичної людини увінчалось успіхом. Ми, перепрошую, всі – вінець цього творіння. Те, що ми не відповідаємо замислу будівельників світлого майбутнього, справи не міняє.

Ми є людьми без пам'яті, без минулого, без відповідальності за нього. Але ми все ще не забули як читати

і напевно можемо відчуті звернення – з минулого до нас – соціолога Пітерима Сорокіна:

«Кому знадобилося, в чиїх інтересах позбавити життя цих молодих сильних людей, що не прожили і половини відміряного їм часу? Їхня смерть необхідна в ім'я щастя людства і світлого майбутнього прийдешніх поколінь? Хотів би я подивитися на ці щасливі покоління, які побудують своє щастя на крові і стражданнях попередньої генерації... думаю, якщо у них буде хоча б зачаток норову, вони не посміють бути щасливими» [2].

Чи цей образ небезсовісної людини, нездатної бути щасливою, не нагадує нашого сучасника? Чи сама можливість знайти щастя не передбачає необхідності почути голоси минулого, як би це не було складно чи боляче?

Дещо з особистого (речі, яких мені насправді не подобається торкатися, тому що відміння чутливості, яка є смислом і надає дискурсу сентиментальних мотивів):

Я народилася в 1967 році в сім'ї репресованих сталінським режимом. Моїй мамі в 1937 році (коли її батька засудили на 20 років) було 3 роки. Вона – інвалід через травму, отриману в дитинстві, коли сусідські діти кидали в неї камінням, тому що вона була дочкою ворога народу. Життя в Радянському Союзі, з його неприйманням людей із особливими потребами, змусила її виробити в собі удаване життєлюбство і здатність приховувати істинне ставлення до самої себе і всеосяжну дитячу образу на людей. Зараз вона є прихильницею Путіна, пояснюючи це любов'ю до Батьківщини. Я завдала собі праці не звинувачувати її, а подумати про причини такого настрою.

Шановний читачу, уявіть собі, що Вас згвалтували, але всі довкола вважають це нормальним. Єдине – Вас трохи жаліють. Або – так: жертв Освенцима РЕАБІЛІТУЮТЬ, навіть, можливо, дають їм трохи грошей, злочинці не наказані, ніякого Ясперса з «Питанням про вину», ніякої денацифікації, ніякої Ханни Арендт, ніякого Джорджо Агамбена, ніякої дискусії в німецькому суспільстві,

ніякого Нюрнберга, ніякого Ізраїлю, ніякого Адорно з його «Писати вірші після Освенцима – це варварство» і так далі.

Якщо у Вас жива уява, Ви, мабуть, можете уявити, що в таких умовах нацизм успішно повертається, і війна в кращому разі стає нескінченною.

Тепер уявімо Німеччину приблизно 70-х років минулого століття. Ніякої денацифікації не було. Що виросло, те виросло. Ті, хто пам'ятає катастрофу, помирали або мовчать, нажахані, чи просто сприйняли її як норму. Уявіть собі молодих німців – громадян країни, що прогнала у війні, що втратила будь-який сенс своєї історії. Їх ковбасить з невідомої їм причини (нагадую: попереднє покоління мовчить/говорить – самі второпаєте). Їхні лідери вдають намір покінчити з минулим (припустімо, що від цього залежить який-небудь кредит). На думку одних молодих, минуле було славним (про нього чудово вдається фантазувати), на думку інших, слід просто брати приклад з успішних і думати про майбутнє (про що теж чудово виходить фантазувати). Що отримуємо, як Ви гадаєте?

Ви правильно подумали – виходять радянські люди, що не відають, звідки беруться їхні проблеми. Майже такі ж проблемні, які виросли в Східній Німеччині, що не знала денацифікації. Новини з Дрездена, жителі якого, схоже, хотіли б повернення не тільки соціалістичного минулого, але й – величі німецької нації, повідомляють про організацію «добровільної спільноти допомоги безхатченкам – але тільки німцям, ніяких біженців»¹.

¹ Див.: http://www.zeit.de/gesellschaft/zeitgeschehen/2016-12/sachsen-pegida-sozialarbeit-deutsche-obdachlose-fremdenfeindlichkeit-fluechtlinge?utm_content=zeitde_redpost_zon_link_sf&utm_campaign=ref&utm_source=facebook_zonaudev_int&utm_term=facebook_zonaudev_int&utm_medium=sm&wt_zmc=sm.int.zonaudev.facebook.ref.zeitde.redpost_zon.link.sf

Чим наша легковажна відсутність в історії відрізняється від важкого німецького досвіду?

Хельмут Кьоніг в статті «Пам'ять про націонал-соціалізм, Голокост і Другу світову війну в політичній свідомості ФРН» пише:

«У перші післявоєнні роки і вплоть (рос.) до заснування Федеративної Республіки в численних нотатках очевидців і травелогах зображувалося німецьке суспільство, охоплене страхом, яке загублено блукало серед руйновищ величнього німецького самообману і намагалося просто вижити» (переклад мій – Л. В.) [3].

Тут цікаво звернути увагу на російське слово «вплоть». У нашому випадку ніякого «вплоть» не трапилося. Українське суспільство все ще блукає серед руйновищ самообману і намагається «просто вижити». Суб'єктивація громадян України і самої України є неминучою необхідністю, якщо Україна (її громадяни) хоче, щоб до неї, серед іншого, ставилися як до суб'єкта міжнародної політики. Суб'єктивуватися Україна зможе, взявши на себе відповідальність за співучасть у злочинах радянського режиму.

Німецький політик Йошка Фішер (Joseph Martin Fischer), виступаючи проти «амнезії і амністії німців», сказав: «у кожного народу є відправна точка, з якої він будує свою державність, у французів це 1789 рік, в американців – це війна за незалежність, в іспанців – це громадянська війна, а в нас – це Освенцим. Освенцим, тому що коли ми не будемо постійно пам'ятати, що ми зробили з Освенцимі, ми не побудуємо нову Німеччину» (переклад мій – Л. В.) [4].

Щось на шляху до будування нової Німеччини в німців таки вийшло на відміну від нас. Чому?

Хоча консенсусу про відповідальність за минуле не сталося, а німецькі дослідники стверджують про комунікативне замовчування, німці говорять про свою післянацистську історію як про конфлікт. Цей конфлікт затихає,

потім знов розгорається, він не є вирішеним. І, напевно, ніколи не буде.

«Схвалення практик забуття і безнаказаності об'єднало в єдиний масив громадян Федеративної Республіки – як тих, що стояли осторонь націонал-соціалістичного режиму і які зайняли тепер місце біля політичного керма, так і тих, що були фольксгеносен – злочинців, їхніх спільників, глядачів, а також тих, хто повертався з полону та вигнання. Втім, опис цього процесу лише як процесу забуття був би неповним і неточним. Його стрижнем було не забуття, а – згідно з влучним визначенням Германа Люббе – «комунікативне замовчування»...

Властивою рисою епохи німецької післявоєнної історії є не вилучення націонал-соціалістичного режиму з сучасної індивідуалістичної свідомості, а виключення індивідуального і колективного минулого з суспільної комунікації. Іншими словами: період націонал-соціалістичного режиму не був переданий збуттю, а розглядався як політично нерелевантний. Таким робом подальші публічні дебати вважаються попросту надмірними» (переклад мій – Л. В.) [3].

Ми могли б використати німецький конфлікт як досвід, але він нам не дуже підходить, в тому сенсі, що в 1945 р. звичайні німці відчували катастрофу. Коли вони за денацифікації, яку проводили окупаційні американські війська, побачили концтабори, про які вони нібито нічого не знали, то відчували катастрофу. І весь подальший досвід – це, в тому числі, захист від цієї катастрофи.

Був час, коли перевага була в тих, хто наголошував на пам'яті та відповідальності – «дебати про вину німецької нації». Але консенсусними насправді стали «амнезія і амністія». Німці хочуть забути катастрофу, але вони знають, що вона відбулася. В нашому випадку ми не усвідомлюємо своє минуле як катастрофу. Наше виправдовування забуття (забиття предків) маскується дурістю недумання – «такий був час». Так вважають і ті, хто винні, хто вчи-

няв ці злочини, і ті, хто був жертвою. «Такий був час» – це дискурс, який не тільки не дозволяє думати, але навіть не залишає можливості питати з тих, хто вижив, про їхніх катів. Катів нібито не існує, винних немає, є тільки жертви – часу, обставин, стихії. Жертви часу сприймають покарання як належне, як те, що забезпечує функціонування системи, а коли система дає збій, покараний охоче визнає себе жертвою і перекладає відповідальність на *Naturgewalt*. Цим словом професорка Йельського університету *Marci Shore* описує ситуацію соціопитування в одній із пострадянських країн, де учасників запитували «як запобігти повторення сталінізму» – вони «не тільки не могли відповісти на запитання, але навіть його не розуміли» [5]. В їхньому сприйнятті сталінізм є «природним насиллям (*natural violence*)» [5].

«Природне насилля» відповідальне за вчинене поколіннями радянських людей, за формування «нової комуністичної людини», яка пала «жертвой в боротьбе роковой» і вимагає невідомо від кого забезпечення її гідності, щастя і європейського майбутнього. Цей невідомо хто має прийти і розказати новій комуністичній людині, як їй жити, що думати і за які правильні цінності боротися.

Але ніхто не прийде, час є таким, яким ми його робимо, яким ми його вже зробили.

«Минуле ся визначає схиланням нашої волі, а схилання нашої волі визначає майбутнє. Минуле завжди визначає майбутнє, і якщо ми вольовим чином не змінимо своє ставлення до минулого, то воно буде нескінченно повторювати себе» [4].

Поголовне замовчування нашого злочинного радянського минулого часом вдає з себе офіційну декомунізацію, начебто можна просто змінити картинку – і минуле перестане нас переслідувати, а подекуди – «політикою примирення і гуманізації пам'яті» [6].

Нібито страшні невивчені уроки можна заговорити добрими намірами. Такими, наприклад, як: «вшанувати

загиблих... гідним та повноцінним життям для всіх, хто живе в Україні» [7].

Ці добрі наміри відмінюють як внутрішню роботу сумління, так і будь-який процес обробки пам'яті, глушать голос особистої відповідальності, що не дає до того ж почути Юргена Хабермаса з його закликком «вважати свої помилки унікально жахливими» [4].

Що не дозволяє нам подивитися на унікальну жахливість власних помилок? Певно, ще одне стихійне лихо – ВІДЛИГА – що розтопила можливості рефлексії та відповідальності, створивши ілюзію пом'якшення терористичного режиму.

«Такого масштабу терору вже не було за пам'яті людей в післясталінський час. Його не було тому, що більшовики досягли своєї мети, вони створили нову людину, яка цілком супокірна їхній владі, яка готова жити за правилами більшовиків, виконує всі накази, ненавидить те, що ненавидить влада, любить те, що любить влада» [4].

Наприклад, українська влада створює Інститут національної пам'яті в якості свого органу, який вказує громадянам, як саме вони мають думати про минуле, зав'язуючи з нього вузли, які створюють ілюзію безвинності, сирітства, жалісливості. Відбувається самовіктимізація цілого народу.

А коли жертвою себе вважає цілий народ, це призводить до аберацій як, наприклад, реакція Інституту національної пам'яті на нещодавній виступ ізраїльського Президента у Верховній Раді, в якому він сказав, що українці винні в Голокості, що бійці ОУН розстрілювали євреїв. У відповідь на це директор ІНП Володимир В'ятрович відкрив у Бабиному Яру пам'ятний знак, присвячений одному з бійців ОУН, Івану Рогачу, головному редактору газети «Українське слово», який був жертвою німецьких загарбників. Іван Рогач справді був розстріляний у Бабиному Яру, але незадовго до цього в цій газеті під його авторством була опублікована замітка про те,

що «жиди – це вороги українського народу» і що «щирі українці мають іти в відомий будиночок на бульварі Шевченка і здавати євреїв». Не тому що німці так хочуть, а тому що «євреї є ворогами українського народу» [8]. Оцей клубок українського антисемітизму й української віктимності послуговує українцям своєрідним покривалом Майї. Цих клубків дуже багато. До них належить і зараховування себе потомками чекістів у число жертв режиму, якому вони власне слугували. Ці клубки зав'язані в історії двадцятого століття на території сучасної України, і орган державної влади Інститут національної пам'яті ніяк не допомагає їх розмотувати, але діє з точністю до навпаки, продовжуючи радянську політику побоювання самостійного мислення громадянина. Розмотування цих клубків екзистенційно важке та холодне, а сучасна людина звикла перебувати в комфорті, теплі та не страждати, навіть якщо для цього доводиться підкорятися терору як методу управління («Для більшовиків терор був не засобом оборони, а методом управління», Richard Pipe, цит. за: 4).

Чи не про небачення терору як методу управління або як природного насилля свідчить «інтерпретація соціалізму» В'ячеслава Чорновола, дисидента та мрійника про національне визволення України на засадах ленінізму?

«Всякий терор діє тільки до певного часу, доки є об'єктивні дані для його втримування. Такими об'єктивними даними для сталінського терору був факт, що абсолютна більшість населення була проти советської влади, в час її ставання. Цю більшість можна було переслідувати, були для цього коли не формальні, то психологічні підстави. Але ось приходять з війни покоління, що кров'ю захищало себе перед наїзником, але тим і імперію. Воно не підпадає під категорію «ворогів народу».

За цим поколінням приходять нове, народжене вже під час війни й після війни. Це покоління вже не підпадає

під параграфи «соціального походження», воно чисто пролетарське. Це покоління має відвагу вважати також себе носіями й виразниками «соціалізму». Воно вважає себе вправі той соціалізм інтерпретувати. При цьому показується, що в ньому не знищено людської душі, не знищено національних вічних почувань. Воно власне й виступає в обороні людських і національних прав.

Це українські інтелігенти. Думаючий прошарок кожного народу є рушієм історії. І ось це покоління хоче знати правду. Коли фальшує все офіційна преса, офіційна книга, школа, воно шукає правди поза офіційними джерелами. Так приходять до читання виданих закордонном книжок. Та з-за рогу виникає постать сексота. Донос, арешт, суд. Клясичний порядок поліційної держави» [9, с. 8–9].

В. Чорновіл у цьому тексті описує стан людини, яка не розуміє, чому продовжується терор, замість – подумати, ким і чому він влаштований. Мова вже не йде про ворогів народу, тому що всіх вбили, мова вже не йде про соціальний стан, мова вже не йде про шпівнів. Але про що тоді йдеться? В. Чорновіл намагається знайти чистий аркуш. На час написання цього тексту йому 29 років. Він хоче того ж, чого хочуть нинішні молоді люди. Він хоче бути зараз, тут, тут і зараз, не думати про те, що було до нього і хто несе за це відповідальність.

Він не розуміє, звідки виникає ця постать сексота, як ми зараз не розуміємо, звідки ця війна на Сході України, звідки ця поліцейська держава, звідки зараз у Верховній Раді виникають законодавчі ініціативи про обмеження громадянських свобод, вільних зібрань чи презумпцію правоти поліцейського. Ми весь час дивуємося, звідки це? А це? А звідки Путін? А чому з нами це відбувається? Це така дурна нескінченність, якій ніхто не може покласти край. Я думаю, що причина у відсутності людської волі побачити катастрофу, яка сталася і за яку хтось має відповідати. Думаю, що я.

P. S.

Повернімося до моєї мами. Постраждалий, приречений суспільством (якщо не людством) на невидимість його, ні, не проблеми, – катастрофи, на непокарання кривдника, мімікрує під нормальну людину, залишаючись при цьому вічним «мусульманином» (табірний термін, який використовує Джорджо Агамбен в книзі «HOMO SACER. Що залишається після Освенцима»), що втратив не людську подобу, але сутність, у якого до того ж немає Прімо Леві, про нього нікому свідчити.

Всі мертві.

P. P. S.

«У метушливих спробах за допомогою зустрічних звинувачень звільнити себе від мук совісті є щось нелюдське. Руйнування пам'яті – очевидне зло, а занепад у Німеччині та в інших країнах історичного наступництва – симптом послаблення власного я. Нацизм, як говорив Юнг, сприяв ствердженню колективного нарцисизму, марнославства. Не отримавши самоствердження на особистому рівні, людина отримує сурогат задоволення в ідентифікації з цілим», – пише Теодор Адорно у статті «Що значить “пророблювання минулого”» [10].

Навіть цей «сурогат задоволення» нам не світить, тому що наше минуле без переосмислення не може минути, але може стати загальнолюдським майбутнім.

Література

1. История России XX век. Эпоха сталинизма (1923–1953) / [А. Б. Зубов, К. М. Александров, Н. В. Артемов та ін.]. М.: Эксмо, 2010. – 752 с.]
2. Сорокин П. А. Дальняя дорога. Автобиография [Електронний ресурс] / Питирим Александрович Сорокин – Режим доступу до ресурсу: <http://www.rulit.me/books/dalnyaya-doroga-avtobiografiya-read-197415-40.html>

3. Кёниг Х. Память о национал-социализме, Холокосте и Второй мировой войне в политическом сознании ФРГ [Электронный ресурс] / Хельмут Кёниг // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3(40–41). – Режим доступа до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ke11.html>.
4. Зубов А. Цена катастрофы [Электронный ресурс] / Андрей Зубов – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=EEahXyuKTBg&t=1915s>
5. Shore M. The totalitarian legacy in the post-modern world [Электронный ресурс] / Marci Shore – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=mJlwRgF02eo>
6. Подоляк І. Мертвим пам'ять, живим – гідне життя [Електронний ресурс] / Ірина Подоляк – Режим доступа до ресурсу: http://zaxid.net/news/showNews.do?mertvim_pamyat_zhivim__gidne_zhittya&objectId=1411656.
7. Яковенко Я. Шанувати мертвих життям [Електронний ресурс] / Яків Яковенко – Режим доступа до ресурсу: <http://ukraine.politicalcritique.org/2016/11/shanuvaty-mertvih-zhittyam/>.
8. Dolinsky E. Пост в фб від 06.10. 2016 [Електронний ресурс] / Eduard Dolinsky – Режим доступа до ресурсу: <https://www.facebook.com/eduard.dolinsky/posts/1278750295490369>.
9. Чорновіл В. Лихо з розуму (Портрети двадцяти «злочинців») / Вячеслав Чорновіл. – Париж, 1967. – 335 с.
10. Адорно Т. Что значит «проработка прошлого»? [Электронный ресурс] / Теодор Адорно // Неприкосновенный запас. – 2005. – № 2–3(40–41) – Режим доступа до ресурсу: <http://magazines.russ.ru/nz/2005/2/ado4.html>.

Анотація. У статті йдеться про власний досвід автора щодо репресій та особистої відповідальності. Переосмислення минулого та його проробка – як необхідна умова для можливості потрапити до майбутнього, яке б не було нескінченим ходінням зачарованим колом.

Ключові слова: амнезія і амністія, відповідальність, жертва, концепція часу Трістана Гарсія, переосмислення минулого.

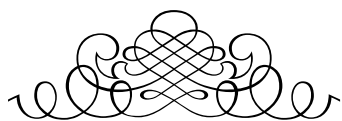
Анотация. В статье идет речь о собственном опыте автора в том, что касается репрессий и личной ответственности.

Переосмысление прошлого и его проработка как необходимое условие для возможности попасть в такое будущее, которое не было бы нескончаемым хождением по заколдованному кругу.

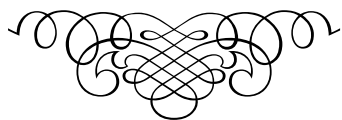
Ключевые слова: амнезия и амнистия, ответственность, жертва, концепция времени Тристана Гарсиа, переосмысление прошлого.

Summary. The article refers to the author's own experience on repression and personal responsibility. Rethinking the past and its reworking – as a necessary condition for the ability to get to the future that would not be walking on an endless vicious circle.

Keywords: amnesia and amnesty, responsibility, victim, time concept of Tristan Garcia, rethinking the past.



КРИТИКА



Любов Цукор,
аспірантка Київського університету
ім. Б. Грінченка

ЖІНОЧА ДРАМА

*Це – внутрішня, глибока
психологічна драма української жінки
на тлі історичних обставин.*

А. Багряна

У драматургічному просторі України визначна подія – світ побачила перша збірка сучасної української жіночої драматургії. Антологія «Мотанка», яку упорядкував незмінний голова Всеукраїнського благодійного фонду «Гільдія драматургів України» Ярослав Верещак, настановлює на питання – а чому досі ще не було ґрунтовного видання жіночих драматургічних робіт? Здавалося б, сьогодні серед драматургів більшість жінок, то в чому ж справа? Все просто – відсутність коштів. Проблема ця не сьогодні народилася, і, судячи з усього, не скоро вирішиться. Це довготривалий кризовий стан у нашій літературі та мистецтві, і відновлювати культурне багатство держави – священний обов'язок усіх привладних структур.

А наразі мистецтво України тримається на ентузіастах, на тих, хто згоден виконувати сізіфову працю з вірою, що невдовзі камінь все ж буде піднято нагору. До таких людей належать усі без винятку автори цієї книги. Шлях до створення Антології жіночої драматургії виявився напрочуд довгим – понад 25 років. Чверть століття від задуму до його реалізації. Копітка робота з авторками, текстами неодмінно мала вилитись у щось небуденне. Хочеться сказати високим стилем: антологія «Мотанка»

наділена шармом жінки, яка щаслива від того, що вона в руках люблячого чоловіка. Та, спустившись на грішну землю, питаємо себе: в яких умовах існує сучасна жіноча драматургія?

Невід'ємним компонентом літературного процесу України є драматургія, що характеризується певними змісто- та формотворними чинниками. Багато що було сказано про теперішню українську драму, а ще більше краще було б узагалі не сказано. І справа не у свободі слова, чи забороні висловлювати власну думку. А річ у тім, що найчастіше висловлювання про цей колосальний мистецький пласт виказує глибинне нерозуміння тим чи іншим мовцем процесу сучасної української драми, а почасти – й, на жаль, войовниче невігластво.

Що говорять визнані митці про теперішній стан драматургії? Письменник-постмодерніст Ю. Іздрик стверджував у численних інтерв'ю, що вітчизняна драматургія не більше, ніж збірка неактуальних текстів, що начебто свідчить про абсолютну відсутність сучасної української драматургії, або принаймні про її відсталість від світових зразків. Письменник пояснює це тим, що сучасний театр та кінематограф мало використовують тексти власне українських драматургів. Серед найбільш помітних українських сучасних авторів він називає Б. Жолдака, О. Ірванця.

Цікавим є погляд на стан сучасної української драматургії з боку режисера та актора А. Білоуса. В інтерв'ю тижневику «Персонал Плюс» він акцентує на тому, що сучасна драма живе у свідомості драматургів, не більше, тому відірвана від театрального процесу.

Письменник О. Ірванець в одній із статей газети «Дзеркало тижня» запевняє, що українська драматургія на сучасному етапі існує передусім як літературний жанр, і вкрай рідко можна знайти окремі тексти на сторінках нечисленних культурологічних видань. Він звертає особливу увагу на те, що театральні режисери сьогодні інсце-

нізують переважно класичну літературу, а не сучасну, і це знижує як актуальність театральних вистав, так і попит на працю драматургів.

Що цікаво, погляд жіночого сегмента науковців та письменників на українську сучасну драму кардинально відрізняється від чоловічого. Жінки-дослідниці більш лояльно ставляться до сучасного драматургічного процесу. Це стосується і діаспорної, і власне української наукової думки.

Літературознавець Л. Залеська-Онишкевич левову долю своїх досліджень присвятила саме драматургії у період становлення незалежної України. Вона ж виділила такі способи авторського вислову: 1) іронічне трактування реальності та ностальгію за минулим у пошуку за індивідуальною ідентифікацією; 2) втечу у віртуальну реальність; 3) страх перед апокаліптичною ситуацією. Саме незадоволення реальністю та непевність часто змушують іронізувати, що мотивує введення в текст засобів карнавалізації. Цей підхід, як уважає дослідник, є одним із основних чинників популяризації постмодернізму в Україні. Тобто драматургія ледь не першою долучилася до постмодерністичного процесу.

Л. Залеська-Онишкевич пропонує розглядати сучасну українську драму за такими категоріями: забарвлення жанру або роду драми, типові теми і проблеми, стиль і побудова п'єси. Науковець доходить висновку, що сучасні українські п'єси можна поділити на п'єси із забарвленням трагедійного або комедійного жанрів, фарсу, а також суміш, різні варіації всіх жанрів. Аналізуючи тематику сучасної української драматургії, Л. Залеська-Онишкевич порівнює її з попередниками. Звертає увагу й на те, що тематика підкреслює «декомпозицію суспільства», самотність, ізольованість героїв, які майже не змагаються з долею, цей ефект досягається специфікою тла, яке обирають драматурги (невидимий острів, замкнена кімната, закрите царство чи будівля).

Критик виділила ще один критерій аналізу типізації п'єс – обсяг: зрідка це п'єси, які мають класичний обсяг, частіше це твори малої форми або одноактівки, що уможливають інсценізацію на малих сценах, у камерних театрах, або як радіоп'єси. Оцінюючи загалом стан сучасної української драматургії, літературознавець доходить висновку, що роботи деяких авторів спрямовані виключно на масову культуру.

Особливостями українського постмодернізму, на думку літературознавців, є барокова стилесвідомість; специфіка творення текстів та рецепція читача; актуалізація архетипу самостійності; пошуки цілісності, що реалізуються через мотив мандрів; міфологізація слова; апеляція до духовної вертикалі. Що простежуємо повною мірою і в жіночій драматургії.

Н. Мірошниченко називає сучасну українську драматургію химерною, яка спроможна створити жанрові, стилістичні мутанти, не позбавлені рис бароковості, що проявляється у зображенні паралельного світу потойбіччя, фентезі тощо. Це своєрідна маргінальність як наслідок руйнування традиційних жанрів, створення перехідних форм, жанровий синкретизм; змішування «високих» та «низьких» жанрів, що виявляється в жанровій дифузії та белетризації літератури; політекстуальність, інтертекстуальність, насиченість тексту позатекстовими алюзіями, ремінісценціями, наявність широкого культурологічного контексту. Також можна виділити провідні художні прийоми, характерні для літератури постмодернізму, серед яких наявні інверсія, іронія, відсутність психологічної та символічної глибини, руйнування знакової системи на позначання процвітання хаосу в реальності, гра як засіб відтворення реальності.

У творах сучасних драматургів можна знайти певні постмодерністські ознаки: потяг до міфу, культ незалежної особистості, бачення повсякденного реального життя як театру абсурду, апокаліптичного карнавалу, мотиву

гри як своєрідного акценту на ненормальності реально-го способу життя, суміш традиційних жанрових різновидів, інтертекстуальність, іронічність та пародійність. Найяскравішою рисою лишаються принципи порушення життєподібності, руйнування видових та жанрових меж, синкретизм методів, обривання причиново-наслідкових зв'язків, порушення логіки. Естетична система базується на використанні форм художньої умовності, гіперболізації, трансформації метафор, системі алегорій, грі контрастів, форм абсурду, гротеску, фантастики, активно використовується механізм гри на всіх рівнях твору (сенс, сюжет, ідея).

Для новітньої української драми характерне нове прочитання класиків й орієнтація на світову драму. Важливо, що сучасні драматурги співвідносять себе швидше із світовою, ніж із драматургією українських попередників та сучасників. Драматурги намагаються відійти від класики, проте режисери та театри як державні, так і недержавні, – навпаки. Ні для кого не таємниця, що сьогодні у репертуарі театрів превалює класична драма у традиційному та новаторському прочитанні. Ще значна кількість вистав створюється за творами закордонних сучасників.

Що ж лишається українським драматургам, які творять у сучасних реаліях? Надто мало. Більш того, ставлять, як правило, кількох драматургів, які на слуху у публіки. А тепер, якщо ми спробуємо виокремити з цього дріб'язку відсоток жіночої драматургії у театрі, то закономірно виникне питання: а для кого пишуть драматурги? Для себе, науковців, сцени? Чи придатна жіноча драматургія до інсценізації? Спробуємо розібратися.

До складу Антології «Мотанка» увійшло 20 п'єс сучасних українських драматургинь. Не оминули увагою й творчість Л. Чупіс, що надто рано залишила цей світ, та трагічно загиблої А. Яблонської. Їхні твори варті того, щоб бути увіковиченими на сторінках збірки. Деякі

з драматичних творів, опублікованих у книзі, вже пережили втілення на сцені, для якихось – це майбутнє, а для декотрих – нездійсненна мрія. Важко передбачити долю того чи іншого твору, бо кожен з них заслуговує на свого режисера та сцену.

Вельми знаковим є назва видання, адже мотанка – це глибинний символ жіночності, берегині роду, сакральний український оберіг, відомий з прадавніх часів. Є думка, що це не іграшка, а елемент важливого магічного обряду плодючості та продовження роду. Разом з тим, ця лялька пов'язана з культом предків, як елемент, що пов'язує різні покоління. На жаль, у радянські роки мотанка втратила своє сакральне значення. Іграшки робилися, проте діти фарбами розмальовували їм обличчя, щоб ті стали схожі на типові фабричні ляльки. Таким чином була стерта індивідуальність кожної окремої ляльки. Проте сьогодні відроджується мистецтво творення мотанки за старими традиціями, відбувається повернення до родових знань. Тому робота Ярослава Верещака над Антологією саме зараз видається ще більш значущою.

Суто з літературознавчої точки зору в Антології представлено унікальний драматургічний матеріал, який вирізняється самобутністю та багатим дослідницьким матеріалом. Теоретично, це має пробуджувати й інтерес з боку режисерів, проте, як ми знаємо, найчастіше подібні бажання лишаються теорією.

Перше, що впадає в око, коли вивчаєш зміст книги, – це жанрове розмаїття творів. Ми маємо змогу прочитати трагедії Л. Чупіс і Н. Марчук, маленьку комедію А. Яблонської, п'єсу-казку Н. Симчич, містичну драму С. Новицької, сучасну драму В. Маковії, мелодраму Т. Іващенко, чорну комедію М. Росович, фарс К. Демчук, моноп'єси Неди Нежданой, Л. Цукор та контрастну комічну драму О. Погребінської. У книзі представлено практично повний спектр класичних драматичних жанрів у тому чи іншому формулюванні.

Але сучасна література не була б сучасною, якби не синтезувала жанри, які до цього складно було навіть уявити. А. Багряна написала психологічну містерію, хоча класичне визначення «містерія» говорить про те, що середньовічні релігійні п'єси аж ніяк не мали б володіти рисами психологізму. Інтертекстуальність поринула не лише у зміст драм, але й у жанрове визначення, прикладом тому служить Різдвяна Гофманіана О. Клименко, витоки якої простежуються не лише з творів Е.-Т. Гофмана, а й А. Ахматової аж до А. Тарковського.

Абсолютно синтетичні жанрові визначення у творів С. Лелюх та К. Скорик – моноспогад та монопокаяння відповідно. Уже це поєднання налаштовує на своєрідне сприйняття текстів, більше інтимне та довірливе. О. Мурашко одразу визначила структуру драматичного твору, вказавши, що буде саме дев'ять сцен, які стосуються кожного і нікого. Чи можна знайти більш постмодерністичне визначення жанру, яке від початку характеризується відстороненням та ізоляцією? Проявом постмодерної гри можна вважати і п'єсу-пазл Т. Гоцак, що грає з читачем, втягуючи у свій світ та нав'язуючи власні правила гри.

І нарешті, нерідко сьогодні ми зустрічаємо поєднання жанрів двох чи й трьох родів літератури. В антології ви знайдете інтригуючий екзистенціальний детектив О. Танюк та замах на вбивство від Д. Березіної. Уже в самому жанровому визначенні вбачається певна таємниця, загадка, яку має розгадати читач, або й глядач, через призму режисерського бачення.

І напевно найголовніше те, що всі жанрові визначення відповідають змісту творів настільки влучно, що здається, типові жанри не змогли б повністю розкрити змістове наповнення та текстуальне втілення твору.

Що стосується форми написання, то на сторінках збірки знаходиться п'єса у віршах Л. Чупіс. Це не таке вже й часте явище сучасної драматургії, непросте для написання та втілення, але високохудожнє. До того ж п'єса має епічні риси – наявність прологу та епілогу.

Часопростір драматургічних творів вельми широкий. Сторінки Антології віднесуть вас у біблійні часи, дадуть по-новому глянути на сьогоднішнє та відкриють завісу майбутнього. Здається, немає часових рамок, яких би не зачепили авторки. Місця дії та образи підібрані відповідно до авторського задуму, а не законів жанру чи загалом драматургії. Це важливо, оскільки драматург та персонажі, наче змовники, творять новий світ за своїми правилами. Представлені в Антології п'єси зачепили болючі суспільні теми, починаючи від Голодомору до Революції гідності, зачепивши проблеми, глибоко особистого та світового масштабів.

Але ближче до творів. Що в них може побачити читач і режисер? Чи заслуговує матеріал на свою сцену? Якщо заглянути за лаштунки кожного твору, то потрапляєш у світ, багатство якого тримає до останньої сторінки. Читач стає бранцем у солодкому полоні, який немає сил залишити. Тож питається, чому глядач має бути позбавлений такого самого задоволення?

«Він сотворив чоловіка, а потім, з ребра чоловікового, добрий Бог сотворив жінку, аби у райському саду веселіше було».

А. Багряна «Гойдалка»

Українська жінка спроможна відчувати чужий біль, а українська драматургиня просто зобов'язана робити це. На сторінках містерії, з дотриманням особливостей жанру, авторка звертається до одного з найскладніших періодів історії України у ХХ ст., коли на долю жінки впала надскладна ноша. Друга світова війна. Чи то пак, Велика Вітчизняна війна, а скоріше визвольна. А згодом прийшли сталінські репресії, які знищили тих, хто протримався до цього. Навмисно наголошено, що саме на долю жінки випали труднощі, адже прийшла війна, забрала чоловіків, а жіноцтво лишила саме, на одинці ще

з більш страшним ворогом. У долях жінок Анни Багряної проглядається доля змученої України. Не тільки наші режисери звернули увагу на п'єсу, але й закордонні глядачі змогли переглянути виставу за мотивами цього твору у 2016 році.

«Зараз ви навряд чи його зрозумієте, але, можливо, потім... коли прийде час обирати, піднятися на парту, а чи почати зневажати себе...»

Дарина Березіна
«Замах на вбивство без антракту»

Якщо хтось брудними руками та думками лізе у чужу долю, рано чи пізно отримає свою відплату. Питання лише в тому, чи зрозуміє людина свою провину? За досить буденною історією з життя декількох людей вимальовується філософське питання: а чи кожен у цьому житті отримує те, на що заслуговує? Чому лихі люди щасливі, а добрі змушені страждати? Дарина Березіна зображає не просто замах на вбивство противної жіночки, яка все життя катувала тих, хто з нею поряд, це скоріше замах на лихі традиції деяких родин. Адже доволі часто ми зустрічаємо персонажа-жінку, яка фатально впливає на долю сина та його коханої, розлучаючи їх. Занадто часто ми бачимо і читаємо про синів, які безмовно ховаються за думку матері. Якщо персонажів твору вдягти у шати XVII, чи XIX століття, то ситуація з легкістю спишеться у реалії відповідного століття, за винятком деяких деталей. Це один з вічних сюжетів української літератури, саме тому може стати цікавим сучасним театрам.

«Вона ще нічого не знає».

Тетяна Гоцак «Я хочу женитися...»

П'єса-пазл, якщо у ній розібратися, розкриває драматизм долі сучасної людини. Справжній виклик для режисера, який, склавши деталі пазлу, має явити світу

кілька справдешніх історій життя. Зрада, інтрига, обмануті очікування, постійні таємниці та лицемірство – чи це не ті риси, що притаманні людям, які загубили орієнтир до щастя? Кожен з героїв обманює себе, обманює інших. Та хіба далеко може завести така погана гра у життя? Читаючи п'єсу, перебуваєш в очікуванні чогось, що мало б врешті відплатити всім за їхні діяння і думки. Та хіба доводиться чекати на щасливий фінал?

*«Я тут Король, а сього самозванця
скарать негайно».*

Катерина Демчук

Фарс для двох блазнів, годинника та маріонеток **«На виступцях»** К. Демчук – це яскраво постмодерністична п'єса у найкращих своїх виявах. Сміливець-режисер може приборкати цей драматичний твір, побудований у межах власного мікросвіту. Простежується авторська гра з текстами попередників (зокрема, із «Алісою у країні чудес» Л. Керола), бо дійовими особами виступають гральні карти. У світ, що живе за власними законами, потрапляє чужинець, який, природно спричинить незворотній процес змін. Чужинець потрапляє у пастку, вихід з якої – це загибель, або роль Короля у чудернацькій країні. Атмосфера очікування фатальної розв'язки нагнітається до самого кінця п'єси. І блазень розриває замкнене коло звичного перебігу подій. Але сучасний текст не був би злободенним, якби читався без підтексту. К. Демчук крізь призму фарсу показує проблему людини, змушеної коритися абсурду суспільства, або померти. Авторка використовує традиційний для літератури прийом – порятунок приходить зі світанком. Усе зло зникне, коли зійде сонце.

«Ми висаджуємо сад. Доля спрямовує вітер».

Тетяна Іващенко

Мелодрама **«Ідзанамі»** вже мала своє сценічне втілення. Цей філософський твір із присмаком сходу полонить дивовижною шовковою ніжністю. Читаючи п'єсу, чуєш ненав'язливі мотиви та мелодії країни, де сходить сонце. Проте на сторінках твору перетинаються шляхи Сходу та Заходу, надаючи тексту французького шарму. На підсвідомому рівні історія кохання, розкрита авторкою, відчувається нічим іншим, крім як божественною силою. Адже у любові Чоловік та Жінка стають подібними до богів. Але вітер спроможний знищити сади любові, бо він керує долями. Спокійний сад та бурхливий вітер, вони можуть співіснувати, а можуть провокувати руйнацію. Це дуже тонко показує авторка, розкриваючи контраст японського та французького світів. І саме в цьому вихорі пристрастей та тихому спокої і криється сутність життя.

*«Найкращі спогади лишаються про те,
чого не було».*

Олена Клименко

«Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...»

Хто може написати про переродження світу, крім жінки? Їй на роду написано приносити щось нове у цей світ. О. Клименко у Різдвяній Гофманіані заторкнула низку міфів та ритуалів, що надають твору певної містичності. Не буде перебільшенням назвати цей твір одним із найбільш загадкових у сучасному літературному просторі України, проте він суголосний із періодом змін, які переживає наша держава. Авторка майстерно використовує прийом театру в театрі, цей інструмент підвладний далеко не кожному драматургу. П'єса має лише два експериментальні сценічні втілення (Експериментальний театр Гільдії драматургів, реж. Н. Баранець і Учбовий

театр Харківського інституту мистецтв, реж. О. Шапаренко), хоча написана вже достатньо давно. Тому причиною може бути її надсучасна форма, яка відлякує сучасний прагматичний театр.

*«Я ж саме розповідала про те,
що перші люди на землі –
це ляльки, що їх виліпили Боги».*

Світлана Лелюх «Я та лялька»

Чудова українська мова. Вже саму назву моноспогяду можна трактувати у кращих традиціях постмодернізму. Перше, і очевидне, – йтиметься про когось, хто має ляльку. І може, так і від початку й задумувалось. Проте, більш детально ознайомившись із текстом, починає здаватися, що назва написана без тире, і мало б бути «Я – та лялька». Бо моноспогяд розкриває життя лялькарки через розмову з лялькою, яка супроводжувала її усе життя. Що нам дає те пропущене тире? Розуміння того, що всі ми ляльки у руках старого Лялькаря. І долі наші у його примхливих руках, навіть Адам та Єва були першими ляльками, які зробив Бог. Цікавий підхід використала авторка. Але між рядками відчувається страшенна самотність, бо жінка говорить з лялькою, то, може, їй більше нікому розказати про життя? Для театру це напрочуд цінний матеріал. Хоча актори і режисери не надто полюбляють жанр монодрами, бо це завжди виклик, який можуть прийняти найсильніші.

*«Як то треба по правді у світі жити.
Я не плакала і не сміялася».*

Віра Маковії «Буна»

Сучасна драма В. Маковії гідно оцінена сучасним режисером, глядачем, читачем. Твір з яскраво буковинським акцентом розкриває специфіку життя далекого села, спадковість поколінь і перипетії, що трапляються

на тлі змін у великій Україні. Читаючи п'єсу, здається, що ти знайомишся зі справжнім романом про буковинське село. Буна (румунською мовою бабуся) аутентична жінка, яка переживши багато, втратила свою жіночність та лагідність. Життя їй ласки не дарувало, тому вона не мала змоги віддавати тепло іншим, проте завжди робила так, як думала, що буде краще для інших. Трагічна доля жінки, яка загубила гармонію власної душі, не змогла навчити любові свою онуку, що призвело до більш трагічних наслідків: мати розділена з дитиною не просто фізично, а на більш глибокому рівні. П'єса ця – складний матеріал, вона кидає виклик режисеру, і не кожен знаходить в собі сміливість творити її сценічний варіант.

*«Твоя ненависть і твоя любов – то суть одне.
Ти любиш цю країну і тому ти ненавидиш усіх,
хто хоче, щоб загинула вона».*

Надія Марчук «Калина та песиголовці»

Драматичний твір «Калина та песиголовці» має жанрове визначення трагедія на дві дії. Проте варто сказати відверто: на сторінках п'єси розкривається трагедія окремої особистості на тлі трагічної долі цілої нації. Калина – не просто милозвучне жіноче ім'я, це символ України. Песиголовці – це кишенькові собаки режиму, які методично знищили мільйони людей квітучої нації. Доля Килини – доля України в мініатюрі. В часи страшного Голодомору 1932–1933 років юна дівчина Килина пережила найстрашніше – втрату родини, божевілля, голод, споглядання за тим, на які страшні вчинки люди здатні заради виживання. Але Килина сильніша за все зло. Вона таємно пише книгу «Голодомор», щоб світ чув про біль цілого народу. Тим самим досягається безсмертя. Авторка використовує містичні елементи, підсилюючи ефект сили, яка протистоятиме злу, що прийшло на рідну землю. Неймовірно сильна п'єса, не позбавлена натура-

лізму, змушує серце стискатися від болю. Таких п'єс має бути більше, щоб пам'ятали, що був змушений пережити український народ. Публіка Чикаго побачила виставу за мотивами трагедії Н. Марчук. То як скоро український глядач зможе зробити те ж саме?

*«Цей потяг... все як у житті:
іноді хочеться зійти не на тій зупинці...
або зірвати стоп-кран!...»*

Ольга Мурашко «Успіх»

Дев'ять сцен О. Мурашко здатні зачепити найтонші струни душі пересічного читача та глядача. Чому? Все доволі просто: на сторінках драматичного твору проглядається доля всіх, хто неправильно розставив пріоритети у житті. Кожен з героїв для себе визначився з критеріями успіху. Хтось його досяг, хтось наближається до нього. А хтось обманював себе, вважаючи, що успіху вже досягнуто. Проте кожному дається шанс змінити свою долю, досить лише прислухатись до свого серця. Хто шукає вихід, тому доля подарує раптову доленосну зустріч, яка поверне віру у щастя. А той, хто чув, як плачуть кити, відчув найбільшу тугу, з якою немає сили жити так, як раніше. П'єса наділена низкою символічних елементів, які кожним трактується по-своєму. Чи побачить цей драматичний твір сценічне втілення стане зрозуміло згодом; подібні історії полюбляє розігрувати життя, а воно – непересічний режисер.

*«Я знала, що тепер не розіб'юсь,
тепер вже точно зможу я літати».*

Неда Неждана

«Голос тихої безодні» Неди Нежданої звучить особливо пронизливо у світлі відновлення пам'яті про жертв Голодомору. Ця моноп'єса – справжнє одкровення про

трагічну долю звичайної української родини в часи страшного Голодомору 1932–1933 років, це данина пам'яті безвинно загиблим від геноциду українцям. Монолог ведеться із вражаючою відвертістю, так, що кожен відчуває себе причетним до трагедії, ніби згадує те, чого ніколи не знав, і що досягає душі болючим відлунням. Від її проникливості, відвертості мурашки по шкірі. На інтуїтивному рівні читачам і глядачам вдасться відчути легкість крил героїні. А відкритий фінал може лишити світлі почуття від польоту над безоднею, а може вразити болем від трагічного падіння. Моноп'єса була поставлена режисером І. Волицькою, головну роль виконала акторка Л. Данильчук, якій вдалося відчути найтонші матерії нересічної монодрами.

*«Глянь, яким дрібним стає усе,
що здавалося нам великим!»*

Світлана Новицька «Шинкарка»

Рідко коли можна знайти драматургічний текст на тему кохання, поєднану з відомством і багаторічним очікуванням милого з війни. Дивне поєднання, чи не так? Проте містична драма С. Новицької зуміла гармонійно поєднати все це на своїх сторінках. Сакральні для кожної українки теми, описані в реаліях козацьких часів, переживаються з сьогоденням. Взагалі, здається, що це вже у крові українських жінок чекати коханого з війни і боятися, що він не повернеться. Проте кохання сильніше за усе, йому нічого не страшно, за нього можна і продати душу. От тільки шкода, що суспільство хоч і манить до інакших (у контексті твору – відьом), проте не в змозі опиратися бажанню знищити їх. Наскрізь українська містична драма С. Новицької пасувала б до сцени будь-якого сучасного театру.

*«І всі слова, яких ми соромились, прийдуть
і залоскочуть нам горло».*
Олександра Погребінська «Осінні квіти»

Атмосфера комічної драми О. Погребінської наскрізь пройнята духом часу перехідного періоду. Час іде, а в квартирі героїні він зупинився. Навіть ім'я головної героїні Вілена натякає на недавнє панування комуністичної ідеології, можливо, це і стало причиною самозречення героїні, відсторонення її від світу. П'єса про пошук себе жінкою, яка собі ніколи не належала. Героїня замикається у собі емоційно та фізично – у межах однієї квартири в престижному районі столиці. Проте вона впускає чоловіків у свій світ, декотрим із них доведеться стати заручником її невидимих пут, їхньою жертвою. Драма О. Погребінської не залишилась без уваги театрального світу, причиною тому стала злободенність і вражаюча відвертість твору, яка провокує читача та глядача до співучасті. Четверта стіна залишається безмовним свідком життя жінки, яка втомилася.

*«Мистецтво – це вічне царство життєдайної
енергії для тих, хто не обмежує своє буття
куцями земними рамками».*
Мирослава Росович «Візит капітана»

Чорна комедія М. Росович намагається достукатися до свого читача, а в перспективі – і глядача, порушуючи питання, що стосуються окремої особистості і цілої нації в цілому. Кожен персонаж яскравий, небуденний, наділений своєю харизмою та складними рисами, що її врівноважують. За кожним героєм криється доля різного масштабу. Золота молодь, герої славнозвісної башти слонової кості чи... павуки в банці? Низка алузій, використаних авторкою, вселяють оманливу думку про те, що читач може передбачити перебіг подій. Але не зможе,

бо тут на кожному кроці оманливі рифи, бо тут все на продаж. Прийом театру в театрі розширює внутрішній простір драматичного твору, дозволяючи торкнутися найактуальніших проблем сьогодення. Страшно, коли відрікаються рідного, особливо мови, але не менш пекуче, коли до цього повертаються, бо – модно. І головне, що авторка не дає однозначні відповіді на складні питання. М. Росович пропонує такі правила гри, з якими повинні будуть рахуватися як творці вистави, так і, безумовно, глядач.

«Коли люди дізнаються, що я розмовляю з осикою і бобром, вони засміють мене!»

Надія Симчич «Корінь троянди»

Драматургічний світ вельми універсальний, нікого не здивуєш химерними персонажами, обставинами і нетиповим перебігом подій. А якщо казка поєднується із драмою, як трапилось у п'єсі «Корінь троянди» Н. Симчич, то ми отримуємо квінтесенцію глибокої міфопоетики. Казки, як правило, пишуться для дітей, та найчастіше по-справжньому їх розуміють саме дорослі. Кожен з персонажів є носієм якоїсь риси. Образи Короля і свити перегукуються з героями фільму «Той самий Мюнхгаузен» за режисурою М. Захарова та сценарієм Г. Горіна, які так само наділені абсурдними рисами, не притаманними мудрому правителю. Як і більшість казок «Корінь троянди» несе певну моралізаторську нотку, але загалом закінчується все позитивно, добро перемагає зло. І лише Драконолюб не приймає зміни і йде шукати нових драконів.

*«Моя війна була війною зброї та відваги,
але сьогодні вона стала війною
з дурнями та блазнями!»*

Ксенія Скорик «Богдан-2014»

Якщо ви колись замислювались над тим, як би чинили в теперішніх реаліях історичні постаті славетного минулого України, то вам неодмінно треба було б ознайомитись із роботою К. Скорик «Богдан-2014». П'єса – ніби окремих пазл із великої картини тяжких для України днів Революції Гідності. У монолозі майстерно переплітаються спогади із славетного козацького минулого та проектується на буремне сьогоднішнє. Авторка аналізує через каяття Богдана, долю України, яка віками мусить виборювати собі свободу. І великі люди помилялися, і їх помилки на собі відчували мільйони. Та будь-хто має шанс виправити свої помилки, навіть найстрашніші, і отримати другий шанс. Однак боротися за кращу долю українцям доведеться завжди, бо найближчі союзники можуть стати найпідлішими зрадниками...

«Слова, це єдине, що ми можемо собі дозволити!»

Оксана Танюк «Ніч Елеонори День»

Справжня жінка може напустити туману в очі, заплутати і змусити грати за своїми правилами. Якщо жінка до того ж ще й драматург, режисер, актори, глядачі та читачі обов'язково будуть втягнуті в складний і суперечливий світ життя персонажів. Драма «Ніч Елеонори День» побудована на складних діалогах двох жінок, межа між якими настільки тонка, що інколи її можна не помітити, автор вміло нею маніпулює. Герої Оксани Танюк балансують між спогадами, вигадками, бажанням, і драматургиня блискуче впоралась із завданням змусити читача хотіти дізнатися правду. П'єса бачила свою експериментальну сцену (Центр Курбаса, реж. А. Самініна) хоча будь-хто із

режисерів неодмінно знайшов би у творі щось таке, що близьке саме йому, яким хочеться поділитися зі світом.

«Доки можна, треба творити щасливі фінали».

Любов Цукор «Прихисток»

Монодрама для однієї актриси «Прихисток» не акцентує на часі дії, подія могла трапитися вчора, рік тому, або й завтра, хоча не виключено, що вона відбувається прямо зараз. Своєрідна гра зі свідомістю героїні, самоаналіз, який приводить до прийняття складних рішень. Коротка містична п'єса про дорогу додому. Про те, як страшно одному у загадковій темряві. Хоча не виключено, що це історія про кохання і сумніви, бажання вивільнитися і бути щасливою у своїй схованці. П'єса ще не була інсценізована, вона не вимагає особливих сценічних рішень, проте провокує читача і глядача зазирнути у себе і терміново надати відповіді на важливі питання, бо далі може бути пізно.

«Міняю сльози я на воду:

За квартиру кварта – честю честь».

Лідія Чупіс «Страсті за Юродивим»

Єдина з віршованих п'єс – твір Л. Чупіс. У трагедії «Страсті за Юродивим» автор робить спробу по-новому поглянути на останні дні життя Ісуса Христа. Картини далекого євангелічного минулого одна за одною виникають перед читачем, вражаючи глибиною розуміння трагедії. Вражає створена автором опозиція між Ісусом та усіма людьми, які були в той час на Голгофі. Поки миряни сваряться і метикують, Ісус виголошує фрагменти Нагорної проповіді, Він лишається вірним собі. Він приречений, проте незламний. Усім персонажам Л. Чупіс дає власну долю, характер, не обділяючи нікого. Твір має унікальні часопросторові межі, які стануть справжнім скарбом для

того режисера, який наважиться втілити цей доробок на сцені. А глибокий символізм, тонко прописані персонажі схвилюють будь-якого глядача чи читача.

«Ти розумієш, наскільки хворе наше суспільство?»

Анна Яблонська «Кричать якісь птахи»

Маленька комедія Анни Яблонської у перекладі Неди Нежданої також увійшла до Антології. «Кричать якісь птахи» – невелика, але напрочуд пронизлива п'єса, трактувати її сьогодні можна як драму-передчуття. Ця робота була актуальна на початку 2000-х і залишається такою і сьогодні. Напевно, такою може бути і через десятки років. Чому? Бо українське суспільство, яке вигинали за формами, що потрібні були іншим, має пройти довгий і складний шлях, допоки стане тим суспільством, котре заслуговує на своє самобутнє щастя.

Кожна з авторок, твори якої увійшли до Антології «Мотанка», має власний творчий шлях, повний пошуків і осяянь. Цей непересічний проект робить перший, але сміливий крок до гордої демонстрації багатого доробку українських драматургинь. Це дозволить заявити усьому світу про те, що драматургія в Україні квітне і буяє, розвивається своїм власним шляхом, а жінки збагачують її віковою народною мудрістю, яка міститься десь на генному рівні і втілюється на сторінках драматичних творів. Подібні видання є гучною заявою для світової мистецької спільноти, що драматургія України розвиватиметься й надалі. Вона являється самостійним і унікальним явищем, про яке незаслужено забули у бурхливі часи змін. Більш того, сучасна українська драматургія може конкурувати зі світовими зразками, та про це треба говорити окремо. «Мотанка» – жіночий голос України у світі драматургії міжнародного масштабу.

Оксана Козут,
доктор філологічних наук, професор,
завідувач кафедри філології та перекладу
Івано-Франківського національного технічного
університету нафти і газу

АРХЕТИП ВОЛІ: ПРОЕКЦІЯ МАЙДАНУ

У назві антології «Лабіринт Із криги та вогню» домінують постає символіка онірії першостихій (за Г. Башляр). Можливо, «Лабіринт...» – ламінарний простір в очікуванні Тесея, який здолає Мінотавра, а ниткою Аріадни повинно стати відчуття особистістю власної самодостатності та гідності. Відтак, драматурги по-своєму вписують у космогонію світу новітню історію буття українського народу. Автори антології визначили чотири тематичні концепти: «Предтеча» (Я. Верещак «Третя молитва», О. Вітер «Ніч вовків», О. Миколайчук-Низовець «Це стається раптово», Д. Терновий «Деталізація»), «Майдан» (Н. Симчич «Ми, Майдан», О.Вітер «Лабіринт», Н.Неждана, «Майдан: потойбіч пекла», Д.Терновий, «39 або Автобус апокаліпсису») «На межі» («Каштан і Конвалія» Олега Миколайчука-Низовця, Л.Цукор «Коли вицвітають прапори», В.Купянський «Під знаком Пуй»), «Війна, якої не було» (О.Пономарева, Д.Фертиліо, «Люди й Кіборги», Н.Неждана, «OTVETKA@UA»). Це історії того як країна йшла до усвідомлення власної гідності та необхідності її захищати.

Адже свобода – право на вибір, і не лише в екзистенційній парадигмі життя чи смерті. Це право людини на самореалізацію та достойне життя. Українська історія цивілізації виписана якимось дивним і містичним чином,

спроєктована переважно на танатологічний культ. Знаковим є сам акт героїчної загибелі в ім'я певної ідеї, так само, як більшість святкувань відбувається на пошану військових поразок і трагедій. Натомість, майже відсутній дискурс епічних історій тих, хто вистояв і не злукавив бодай перед собою. Сучасність презентує циклічність повторення минулого задля засвоєння досвіду, котрий так і не вдається вповні ані пізнати, ані досягти. Здавалося б, Перша світова війна, демонструючи імперські амбіції Австро-Угорщини та Росії, мала раз і назавжди довести людству безглуздість самої ідеї збройного протистояння, його абсурдність та антигуманність. Натомість Друга світова війна постає як результат диктаторського протистояння фашизму та сталінізму, перевершує її у кілька разів за своєю жорстокістю та презентує фактично апокаліптичну картину людської цивілізації.

Європа ототожнюється із свободою та добробутом. Проте сама ідея Європейського Союзу позбавлена романтичного ореолу землі обітованої, адже чимало наших громадян вже мали нагоду досягти переваги вільного і заможного світу ринкової економіки, насамперед, через заробітчанський досвід. «Європейський вибір» України – префігурація дуалістичного / архетипного міфу боротьби Добра і Зла. Намагання змінити напрям зовнішньої політики нашої держави, схилити до співпраці з Росією, ототожнюється з репресивною системою Радянського Союзу, тотальним контролем над усіма сферами суспільного та особистого життя. Відтак, подолання абсолютного зла відбувається через руйнування соціально-політичної та культурно-економічної системи вибудованої правлячою партією. Визначним у цьому є дуалістичне протистояння кольорів, що склалося історично (білі/червоні; чорні / червоні; коричневі / червоні) та має своє продовження у сучасній політичній семантиці (голубі/помаранчеві), що в свою чергу супроводжується концептуальною зміною

вектору руху: Схід-Захід. Спільний ворог у Другій світовій війні для всього цивілізованого світу – фашизм. У сучасному пострадянському інформаційному просторі це означення закріпилося за політичними реформами, що відбулися в Україні. В один семантичний ряд російська пропаганда вибудовує образ ворога / українця / націоналіста / фашиста / іншого. Процес ідентифікації новітніх явищ сучасної політичної системи та змін, що в ній відбуваються, пояснюється російськими ЗМІ через давно відоме протиставлення незмінного ворога соціалізму – Америки та НАТО, форматуючи таким чином масову політичну свідомість.

Водночас у нашому суспільстві громадська думка вичерпала себе як соціальний механізм, а поняття честі та порядності – явище зникломе на загал. Парадоксально, але слово, як головний чинник демократичного суспільства, втратило вагу та значення. Реальність крові та жертв на Майдані 2013 року витісняє уявне (міфологізованоромантичне) сприйняття Помаранчевої революції. Майдан сьогодні засвідчив, що гра у демократію добігла кінця. Театр залишається чи не єдиним місцем, зі сцени якого ще можна апелювати до таких анахронізмів як людяність та гідність.

Практично кожна історія дійових осіб у цій антології стає певною мірою мораліте. Сюжети п'єс наповнені виразними християнськими морально-етичними сентенціями, відстежується наскрізна біблійна риторика та генерується апокаліптичний дискурс. Способи розгортання сюжетів асоціюються з притчевими наративами. Драматурги поєднують у єдину сюжетну канву розрізнені на перший погляд меседжі соціальних мереж, телебачення, розмов, намагаючись осягти у такий спосіб цілісну картину всього того, що відбувається з ними сьогодні. Вирізною є співпричетність до подій читача-глядача, адже

віртуальна реальність перемижується у свідомості людини із власними спостереженнями, пережитим та відчутим на Майдані. Відомо, що художня цінність твору у його вмінні знайти відгук у душі реципієнта, торкнувшись оголеного нерва буття. Відтак, створено літературний метатекст Майдану, що генерує, переповідає, інтерпретує та трансформує щоразу нові сенси тих самих подій, особистостей, місць, часу... Така камерність і замкнутість повторного (циклічного) проживання/пригадування вказує на потребу не лише катарсичного очищення, але й пошуку відповіді на запитання: «Як жити далі?».

У драмах презентують головним чином стани дійових осіб. Через ці стани свідомості та емоційної напруги фіксуються окремі події, постаті, локації, топоси. Драматурги вибудовують окремий хронотоп Майдану. Цікавим на нашу думку є відсутність в учасників романтичних мрій про майбутнє, що колись настане таке прекрасне і безхмарне, натомість є чіткий план дій на сьогодні, що потрібно робити за тих чи інших обставин: будувати барикади, готувати коктейлі молотова, рятувати поранених. Таким чином ламається традиційний канон, що романтизує і поетизує звичаю визвольної боротьби і змагань за «світле прийдешнє». Профануючи сам абстракт мрії як бажання драматурги моделюють реальність власне як проект майбутнього. Ще одним соціальним відкриттям образу типового майданівця став його опис: дві вищі освіти, вільне володіння кількома іноземними мовами, успішна кар'єра та прибутковий бізнес. Їм набридло бути Чужими/Іншими у власній країні.

Інфернальний образ усесвітнього зла номеновано «яниками», «тітушками», це зменшене, майже дитяче, похідне від назви псевдовеличі влади, або ж мовлене у просторіччі про правлячу партію «голубі», що аж ніяк не толерується у зв'язку з секс-меншинами. Мистець-

кий дискурс Революції Гідності спричинив народження сучасного героя. Його постать кристалізується поміж, здавалося б, безликого споживацького суспільства, де ключовий показник успішності та самодостатності – гроші та відповідність умовностям.

Історії про тих, хто йшли на Майдан – тексти про нових і справжніх людей, які не героїли на камеру заради піару, фальшивих орденів та псевдо заслуг. Так склалася їхня доля. Герої Майдану офірували свої життя заради свободи та гідності, права бути у власній країні Людиною.

У п'єсі Я. Верещака «Третя молитва» наскрізним є апокаліптичний дискурс, де твердження героїв: «Бог, як і Україна – жіночого роду» декодує семантику тексту (за Дерідою). Діалог між Загадковою і Матвієм перетворюється на його монолог-спогад, монолог-сповідь. Головне зло – «спокуси міщанські», що власне ведуть до яничарства. Той самий текст, що лине з уст батька, а потім сина має абсолютно різне семантичне наповнення. У першому випадку – це свідоме каяття за вчинки, що спричинили такий стан речей у родині та суспільстві; а в іншому – акт звинувачення, звернений до Бога. Сила ідеї (за Дж. Кошут) тут є домінантною. Драматург концептуалізує сюжет драми, він наголошує на неперобутності національного духу, який навіть через покоління покручнів (зрусифікованих сина та невістку) голосить поетичним словом (вірші внука). Третє покоління (постчорнобильське), як третя молитва – остання надія та сподівання на відродження.



*«Третя Молитва» Ярослава Верещака.
Театр Володимира Завальнюка «Перетворення». Київ, Україна*

«Ніч вовків» О. Вітра – філософська в своїй основі та притчова за структурою п'єси. Правда в сучасному світі надзвичайно амбівалентна, мінлива, багатолика та множинна. Тож так і не можна достеменно й однозначно визначити хто товариш, а хто недруг, хто герой, а хто вбивця – триває гра, де нескінченну кількість разів відбувається зміна не лише її правил, але й ролей.

П'єса Н. Симчич «Ми, Майдан» – особливий текст. Одним із головних принципів постмодернізму є презентація людського буття, позбавленого естетичних табу, де лише шкіци, окремі фрагменти реального життя. Головна концепція драматурга – текст як реальне жит-

тя, де лише справжні події, імена, люди. Таким чином автор моделює безліч реальностей у єдину Симфонію Українського Духу. Симулякри (за Ж. Бодріярром) майдану «Помаранчевої революції» зникають з першою краплею крові на київській бруківці у грудні 2013. Барикади на Інститутській, Грушевського, біля Будинку Профспілок та Банківській уже ніким не сприймаються як інсталяція, а штурм наметового містечка це аж ніяк не перформенс. Понад два мільйони людей водночас на головній площі країни – такої кількості публіки годі сподіватися навіть учасникам світового шоу.



«Ми, Майдан» Надії Симчич у постановці Ірини Кліщевської, театр «Колесо». Київ, Україна

Майдан має власний графітізм. Унікальні в своєму походженні революційні портрети Тараса Шевченка – Пророк як візуальне втілення Духу Нації. Його присутність на Майдані – свідчення єдності поколінь, цілісності українців, незламності та неперобутності наших ціннісних орієнтирів. Після відновлення бруківки на площі та прилеглих вулицях вражають намальовані на ній контури

тіл полеглих героїв Небесної Сотні. Постмодерний принцип «світ як текст» перекодифіковує розрізнені меседжі мегатекстів його учасників у «Майдан як текст».

Назва п'єси О. Вітра «Лабіринт» презентує головний символ постмодерністської культури, пропонуючи цим самим ключ для її декодифікації (міф про Мінотавра що зжирає всіх хто потрапить у Лабіринт і з якого неможливо знайти вихід). Знаковим є місце дії – «автозак», де опиняються дійові особи. Тут абсолютно всі рівні – приречені на страту. Більше немає значення соціальний статус, тут вже не важливо хто ти: вчитель історії – Антонович, студент консерваторії – Михась, французький журналіст глянцевого журналу про моду – Паскаль, VIP-повія Ксюша чи молодший лейтенант міліції Сергій, ніхто не питатиме чи ти за Майдан, чи проти. Сам факт перебування тут уже свідчить про провину. Це місце і час, коли вже немає сенсу грати призначені ролі, коли фактично втратили силу будь-які правила і панує чиясь жорстока і незбагненна воля, що одноосібно вирішує кому жити, а кому вмерти. Автозак став проекцією усього Майдану, а відтак і українського суспільства в цілому. Замкнутий простір в'язниці на колесах несподівано набуває гігантських розмірів всієї країни. Це новітній деконструкт давно відомого і знаного з історії, жахливого у своїй семантиці символу сталінізму – «чорний воронок». Хто потрапляв у нього, зникав назавжди. Це втілення репресивної системи, кровожерного Молоха, що нищить усіх хто може чинити бодай якийсь опір тоталітарній системі.

Водночас, перебування в автозаку – латентний акт ініціації – живопоховання. Публічна реальність виголошує усім в'язням смертний вирок, натомість їхнє внутрішнє «Я» прагне утвердити власні життєві цінності навіть у такій ситуації. Ця машина – метафора країни, котра нікуди не рухається, а вижити можуть лише всі разом, або

ніхто (вихід замкнuto). Складна внутрішня психологічна боротьба дійових осіб народжує нову особистість – дієву. Долається комплекс спостерігача. Травматичний досвід спричинює переосмислення власної шкали цінностей.



*«Лабіринт» Олександра Вітра у постановці Анджея Щитко.
Познань, Польща*

Журналіст модного глянцевого видання розуміє, що мимоволі втягнутий в українську революцію. Політично незаангажований чоловік опиняється в автозаку разом з прихильниками та опонентами Майдану. Тепер не грає ролі, який «брендів одяг» заховано у Паскаля в рюкзаку, що це найновіша колекція, адже тепер це лише одяг, що повинен зігріти та захистити від холоду тіло молодого юнака. Усі в'язні автозаку приймають своєрідне причастя. Напівпритомного студента консерваторії Михася (асоціюється з Архистратигом Михаїлом, який стоїть на Майдані) «лікують дорогим вином», що густо змішане з болем і страхом смерті. Автозак постає як чистилище, місце перед остаточним визначенням куди рушить душа: вгору чи вниз. Цікавий феномен, що в цій ситуації не

потрібне знання іноземної мови (деконструкт біблійної історії про будівництво Вавилонської вежі та змішання мов світу). Усі в'язні автозаку розуміють один одного без перекладача. Замкнутий простір і невизначеність ситуації ззовні актуалізує образи нічних жахів, коли ніяк не настане ранок, що подолає морок страху та небуття, що завис над усіма.

Ксюша сприймає майданівців як «обколотих бандерівців». Фактично заперечує реальність, не приймаючи її абсурдність і не виправдану жорстокість. Свідомість дівчини відмовляється сприймати те, що відбувається насправді. Воно видається їй віртуальною картинкою на екрані, за якою вона спостерігає відсторонено. Їй хочеться думати, що це відбувається не з нею і не тепер. Як можуть у центрі Європи одні люди вбивати інших лише за право вибору, за їхню Інакшість у поглядах, думках, прагненнях. Не випадково у фіналі лунає поліфонією міжнародний гімн свободи – «Марсельєза» та гімн України.

Неда Неждана у драмі «Майдан: потойбіч пекла» вибудовує власну філософію сучасного апокаліпсису. Реальність Майдану моделює Інакшість/Іншість як метатекст Самості, долаючи маргінальність через презентацію саморефлектуючого Над-Я у множинності істин реального буття. Топоніміка Майдану («на Груші», «у Профспілках»...), як і час, що вимірюється подіями (побиття студентів, перший штурм, нічний набат,...), асоціюється фактично із зупинками Хресної Дороги. На певний момент для українців це місце та люди в ньому стали центром їхньої світобудови, сакралізуючись як духовне горнило народу, де твориться самодостатня нація.

Драматург презентує образ Майдану та особистостей, що пройшли через Революцію Гідності, відображаю-

чи їх у чотирьох проекціях: світу реального, нападників, монологів і фейсбуку. Сюжет п'єси рухається від апокаліптичного до апофатичного осмислення подій, вчинків і людей, вкотре протестувавши на життєздатність християнські цінності. Інакшість та Чужість (як ворожість) презентують замкнутий просторі українства у власній державі. Метафізика присутності учасників Майдану (як цілісний знак метатексту Революції Гідності) оприявнює феномен їхнього тривання саме в цьому часопросторі (за Дерідом). Опинившись за його межами, вони знову стають менеджерами, лікарями, співаками, продавцями, вчителями, юристами та підприємцями. Не оголошена війна перетворила їх на воїнів, для яких «Воля, або смерть!»



*«Майдан Інферно» Неди Нежданої у постановці
Клемана Перетятка, театральна компанія «Колапс».
Ліон, Франція*

Д.Терновий у п'єсі «39, або Автобус апокаліпсису» презентує Слово суголосно біблійній парадигмі як творяще начало світу. Саме поезія форматує цей світ. Не-

доречна гра головних героїв у дивний експеримент у пошуках сенсу життя. Прагнучи подолати порожнечу, Павло та Олександр випробовують долю. Як архетипні герої (за Дж. Кемпбелом) вони вирушають у подорож, намагаючись пройти ініціацію та пізнати істину буття. Міський автобус, минаючи зупинки свого традиційного маршруту, щоразу відкриває нові рівні комунікації в грі-експерименті, герої якої намагаються зрозуміти та надати ваги власному існуванню. У салоні цього дивного автобуса всі розмовляють по мобільному телефону. Перебуваючи у замкнутому просторі, люди немов вилучені з цієї реальності, натомість присутні та активні у іншій, за його межами. Це наче захисна реакція свідомості – заперечення, небажання прийняти реальність. Навіть порушення звичних правил проїзду громадським транспортом не викликає занепокоєння у пасажирів автобуса. Тож люди так і не певні куди приїхали та чи варто виходити, чи слід натиснути кнопку. Життя – це завжди питання вибору.

П'єса «Каштан і Конвалія» О.Миколайчука-Низовця надзвичайно болючий і чуттєвий хеппенінг. Вражає тотальна включеність у дію драматурга і головних осіб. Вони навзаєм торують шлях до самоусвідомлення власного «Я», намагаючись узгодити –рацію та –емоцію буття. Герої пропускають крізь тонкий внутрішній світ те, що формує та визначає їх як особистість. Водночас це трагедія, причини якої знаходяться за межами сюжету. Ці люди опиняються в центрі гри вищих сил, коли всесвітнє Зло повстало супроти Світла, це архетипне протистояння Правди та Кривди. Сенс життя головної героїні – Конвалії – рятувати інші, ненароджені. Це ще одна неоголошена та невидима битва за майбутнє країни, адже жінки бояться і не хочуть народжувати на інфермальній землі.

В. Купянський у п'єсі «Під знаком Пуй» презентує діюві особи-знаки, які мають донести до глядача/читача визначену їх автором ідею – «патріот». Зміна мізансцен нагадує дитячу гру «день, день – ніч», коли слід негайно завмерти і не рухатись, аж поки ведучий не дасть команду зображати наступну фігуру. Місце дії – автобусна зупинка та пасажири. Ця локація, як і люди, щоразу трансформуються згідно логіки сюжету. Структура п'єси чітко регламентує семантично-настроєве наповнення мізансцен. УЕко як один із визначних голосів постмодернізму наполягав на значенні сміху та іронії, як єдиної сили, здатної ревізюнувати «непохитні істини». Здатність істини до самоіронії, врешті її множинність урятує людство від катастрофи абсурдності буття. Драматург творить авторський деконструкт весільно-погребального дійства, поєднуючи Ерос і Танатос у спільному обряді ініціації.

У назві останнього розділу антології «Війна, якої не було» – відчитуємо безпосереднє покликання на головний концепт філософії постмодернізму: узгодження категорії «небуття» як «буття». У драмі О. Пономарева, Д.Фертиліо «Люди й Кіборги» перекодифіковується голлівудський стандарт рятівника світу. Постмодернізм як мистецтво (насамперед візуалізації) вводить нові прийоми поетики. Кіборг – узвичаєна назва героїв у геймерському сленгу, натомість, реальність (нетривання/небуття війни) моделює цілісний образ українського воїна/героя – захисника донецького аеропорту. Семантична гра в множинність (як усталеність, певна уніфікованість/типовість) сучасного солдата творить деконструкт Над-Людини – єдиного Чоловіка-оборонця. Це архетипний образ Лицаря/ Воїна Світла, наділеного містичними властивостями та надзвичайними здібностями, який одноосібно здатен подолати Зло. Кіборг – християнська префігурація очільника Святого Воїнства – Архангела Михаїла.

Постмодернізм – синкретичне мистецтво, що поєднує слово, образ, колір, звук, дію, візуалізацію. Саме в такий спосіб презентує моно'єсу Неда Неждана «ОТВЕТКА@UA». Своє життя головна героїня ототожнює з таймером, єдиний, кому відомо час початку та кінця. В його розмірених ударах умістилися кохання, розпач, радість, біль, смерть і нове життя. Це арія з опери «Мефістофель», листування у соціальній мережі, «Маленький принц» Сент-Екзюпері, кава-новини-музика, карате, піріжки, Париж, опера, Майдан, гібридна війна, сморід смерті та вагітність, і нестихаючий голос коханого... Жінка розуміє, що світ уже ніколи не буде таким як тоді, він назавжди розпався на «до війни» і мрії «після війни». Події на Майдані пов'язані також із встановленням ялинки – це деконструкт космогонічного міфу, адже акт постановня світу в українській традиції пов'язаний із Світовим Деревом. «Ответка» – повстання нового духу, відмова від закланності душі – народження вільної людини.

У новинах лунає суха статистика, що виголошує відомості про людські втрати. У нашому лексиконі вже утвердилися «груз 200» та «трьохсоті»... Майже щодня в АТО закінчується чийсь життєвий шлях і розсипається на друзки від болю втрати не одне людське серце.

Україна, як маргінес Європи, знезацька стала головним визначником декларованих цивілізованим світом ціннісних орієнтирів і соціально-гуманітарних прерогатив. Світова дипломатична гра щодня оплачується кредитом людської крові. Чисельність воїнів світла за роки «війни якої не було» зростає. Їхні душі утримують на краю прірви не тільки крихкий і тендітний український світ, вони голосять усій людській цивілізації незнищенне право Свободи та єдину істину Миру.

Мар'яна Матвейчук,
науковий співробітник
НТЦМ ім. Леся Курбаса

ЕКСПЕРИМЕНТ З КОНТЕКСТУАЛІЗАЦІЇ ОДНОГО З ЯВИЩ УКРАЇНСЬКОГО СУЧАСНОГО МИСТЕЦТВА

Сучасне мистецтво – це ситуація, де більше не потрібно нічого вигадувати, варто лише *звернути увагу* на те, що відбувається довкола, і це довкола існує не тільки в просторі, але і в часі. Це власне є тим, що відрізняє сучасне мистецтво серед інших антропологічних практик. Адже, як сказав Михайло Ямпольський: «Ніякого мистецтва не існує, а є тільки різні антропологічні практики нашого пізнання світу чи ставлення до світу, яке змінюється з георграфією, історією і так далі. В різних місцях в різний час виникають практики, які ми потім починаємо називати мистецтвом» [1]. Сучасне мистецтво концептуалізує ситуацію, обробляє її як проблему.

Мистецтво – робота у/з наявним і вже даним контекстом. Сучасне мистецтво створює не нові речі, а нові способи дивитися на світ. І часто випереджує в цьому природничі науки. Наприклад, «Чорний квадрат» Казимира Малевича випередив відкриття гіпотетичної форми матерії, яка була названа «темною». Саме в той час мистецький авангард зробив неможливим історію мистецтва, яка до того ділила мистецтво на стилі та жанри. Сучасне мистецтво в якомусь сенсі стає ближчим до дослідницького, ніж до майстерно зробленого. Це знову ж таки співпадає з відкриттями в фізиці, яка вже не може рухатися в рамках прогресу, а сама починає бути мис-

тецтвом (філософією). Прикладом є філософський трактат Вернера Гайзенберга «Фізика і філософія. Частина і ціле», де автор стверджує, що фізика є тільки частиною філософії [2].

Авангард початку ХХ століття включив в поле зору самого себе, почавши рефлексувати власний медіум. За Климентом Гріндбергом, твір аванграду оголює технічні прийоми, якими користувався традиційний художник. Власне художник-авангардист оголює техніку, якою користувалися його попередники, ігноруючи їхні сюжети. Тобто авангард оперує методами абстракції, вилучаючи «що», щоб виявити «як» [3]. Таким чином, засадою сучасного мистецтва є його *кількакратна автономізація* або, за Гріндбергом, «імітація імітації шедевр» [3].

Процесуальність сучасного мистецтва повертає нас до фізики з її принципом невизначеності Гайзенберга і котом Шрьоденгера в тому сенсі, що і наука, і мистецтво стають філософією, тобто мисленнєвим експериментом.

В одній серед трьох Критик І. Канта йдеться зокрема про естетичне судження (Критика здатності судження). Мистецтво до двадцятого століття майже тотально підлягало естетичному судженню або питанням смаку.

Авангард, спрямувавши свій погляд на самого себе, зробив спробу вийти з-під влади естетичного судження, але опинився у сфері всіх трьох Критик.

Сучасне мистецтво також претендує постати поза естетикою, іноді опиняючись майже один на один з етикою, що особливо проявляється у випадку перформативних практик.

Естетичні судження стають зовнішніми щодо функції мистецтва чи його «смыслу існування» [4]. Як пише Джозеф Кошут, «мова мистецтва залишалася такою ж, але говорило воно про інші речі» [4]. Наприклад, Марсель Дюшан з його «unassisted ready made» не підлягає судженню смаку, тобто вимагає іншого смаку – смаку тенденціонального.

Відтак, мистецтво «змінило свій фокус з форми мови на те, про що говориться» – від морфології до функції, від «зовнішності» до «концепції» [4].

Кошут назвав твір мистецтва «певною пропозицією чи висловлюванням, яке постає в контексті мистецтва як коментар до мистецтва» [4]. Тобто мистецтво як феномен, відділений від тих, хто його створює і сприймає, який виглядає як відокремлена від інших діяльність, перестає існувати. Шедеври знаходять свій спокій у мукзейній тиші.

У двадцятому столітті дослідник наштовхується на себе – людину, яка самою своєю присутністю впливає на дослідження, змінюючи його сутність. Так виникають мистецькі практики, які згодом отримують назву «перформанс».

Термінологічна плутанина зі словом «перформанс» пов'язана з тим, що в англійській мові це слово (performance) означає «вистава». Ричард Шехнер, професор «штудій перформансу» (Performance Studies) у Tisch School of Arts в університеті Нью-Йорку, який є власне засновником одноіменного департаменту і також із шістдесятих років практикує перформанс як мистецьку практику, у новому виданні книги «Штудії перформансу» (Performance Studies) детально описує «тотальність» перформансу – його прояви в сукупності людських дій – від ритуалу, гри, спорту, розваг і власне перформативних мистецтв (виконавських мистецтв – театру, танцю, музики) [5]. Крім того, Шехнер наполягає на невід'ємності вивчення перформансу від практики перформансу. «Все, що б не вивчалось, розглядається як практики, події та поведінка, але не як "об'єкти" чи "речі"», – зазначає Шехнер [5, с. 13].

Джон Остін прочитав серію лекцій «How to do things with words» у Гарвардському університеті у 1955 р. Лекції були присвячені відкриттю «перформативних висловлювань», тобто «висловлювань, які виглядають як ствер-

дження, але, не будучи безглуздими, не можуть бути ні істинними, ні оманливими [...], коли людина не просто говорить, але робить щось» [6, с. 264]. Прикладом таких висловлювань може бути слово «так» під час весільної церемонії, «пробачте», «називаю це судно «Королева Єлизавета», «обіцяю», «клянуся», «заповідаю», «тримаю парі, що завтра буде дощ» тощо. Ці висловлювання не призначені для того, щоб повідомляти певну інформацію про факти, їхнє завдання не в тому, щоб описувати чи інформувати, а щоб діяти.

Хансом-Тісом Леманом у 1999 р. був запропонований термін «постдраматичний театр», який є спробою описати процеси, що відбуваються в театрі під впливом сучасного мистецтва. Після розпаду великої театральної форми на множини театральних форм в кінці дев'ятнадцятого століття театр заявив своє право на розрізнене, часткове і абсурдне [8, с. 71], звільняючись від місії створення ілюзій та вибудовування на сцені завершеного світу. Так виникає театр, який більше не є драматичним і не залежить від літератури, де наратив перестає бути структуротворчим елементом [8, с. 30]. Автономізація від драми дозволила театру відмовитися від встановлених драмою законів чуттєвості [8, с. 76]. Відкидаючи верховенство тексту, виходячи за межі замкненого на собі «космосу» сцени, постдраматичний театр повертається до *гри* як модусу свого здійснення. Роботу визначення «негативних кордонів» [8, с. 71] кожної гри можна побачити як спільний принцип постдраматичного театру і практик сучасного мистецтва.

Сучасний танець (contemporary dance) як один із проявів сучасного мистецтва працює з тілом і часом як із «негативними кордонами». Зсув у самоописі танцю було зафіксовано в 1974 р., коли в журналі «Drama Review» вийшла стаття Майкла Кербі, де танець визначався не через якість руху чи зміст, а через стосунки з контекстом, що характерно для всього сучасного мистецтва.

Музикальність, сюжет, характери, настрої, атмосфера, костюми, світло, реквізит втрачають засадничі функції. Танець перестає використовуватися для експресії, рух не виражає емоції, вертикальність танцю і долання законів фізики перестають бути визначальними. У танці відмовляються від установки подолання законів фізики, розуміючи власну тілесну механіку та гравітацію як партнерів і вчителів.

Як рух може виникнути із себе самого? Як танець може не відсилати до іншого значення, окрім себе самого? Як дозволити відчуттям показати щось свідомості, таким чином створюючи план іманентності, де тілесні акти стають актами думки? Як звільнити роботу від власних вподобань чи невподобань? Як давати собі звіт про те, де і коли ти живеш? Як сприймати одночасно кілька можливостей? Як створюючи щось, не будувати собі постамент, а натомість прибирати себе з центру, розкриваючи для себе світ?

Може, серед цих питань є те, що дозволить не діяти?

«Вихід із буття, відмова від життя як набору цілеспрямованих дій через слідування за тваринами, зависання в незнанні-невироблянні, за Агамбенном, і є завданням мистецтва, коли всі дії звернені до зусилля не робити зусилля, до не-актуалізації потенційності, до відмови від інтенції діяти. Тобто мистецтво може діяти тільки там, де воно неможливе, і говорити тільки про свою неможливість» [9], – каже філософ-художник Лариса Венедіктова.

ДОКУМЕНТАЛЬНИЙ ТЕАТР «ЕКСПЕРТИЗА»

Документальний театр «Експертиза» – це проект, який із 2013 р. реалізується research oriented group TanzLaboratorium в рамках резиденції в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса. Впродовж 2014, 2015, 2106 років проект мав місце в Криво-

рівні (Івано-Франківська обл.), Сіверодонецьку, Маріуполі, Хмельницькому, Вінниці, Старобільську, Слов'янську, Кременій, Рубіжному, Щасті, Станниці Луганській тощо; серія показів відбулася також в рамках біенале сучасного мистецтва «Київська школа».

Одним глядачам запропоновано грати в дискурсивну гру перед іншими глядачами. Через пропозицію вийти на сцену і говорити – про те, що їх цікавить і хвилює – документальний театр стає Агорою і є операцією профанації сцени – повернення її у вільне користування людей, за Агамбеном [10, с. 111]. Люди можуть справді мати справу з чимось тільки у тому разі, коли воно не належить комусь, а, як каже Джорджо Агамбен, відкрите для загального користування. Коли кожен може вийти на сцену і сказати те, що думає, то влада, яку так чи інакше проявляє кожна людина у кожному мить, стає видимою.

Сцена з місця, де розгортається видовище, стає агорою, де, сказавши щось, людина тільки і може дізнатися, побачити, що ж вона насправді думає. Спостерігати можна не тільки за способом слідування правилам гри кожного з учасників, але і за особливим способом порушувати запропоновані правила. Це такий театр, де проявляється різність людей, але разом із тим існують структурні умови для того, або різне зустріло одне одного – через запитання, незгоду чи навіть мовчання.

Більше нема нікого, на кого можна було би дивитися як на «експерта» чи професіонала. Банальність чи наївність, чи стереотипність, чи провокація, чи що завгодно інше на сцені створюється з ініціативи кожного і тих, хто на сцені, і тих, хто в залі. Якщо хтось прийняв рішення не говорити, значить, він віддав свій голос тому, хто пішов на сцену, і тепер мовчки спостерігатиме і слухатиме того, хто говоритиме замість нього.

Часто локальні, відділені і віддалені спільноти, які звикли одне одного не помічати чи демонізувати, раптом опиняються на одному майданчику.

Тут можна зустрітися з незрозумілим, радикально іншим, таким, що виходить за рамки уявлень і ставить будь-які уявлення під сумнів. Тут є місце подиву і захопленню тим, що незрозуміле може потрапити в начебто уже цілісного «тебе» і показати, що можливий вихід за рамки уявлень про себе. Втім, може трапитися і так, що замість подиву кожна думка постає як вже сказана, як така, що, незважаючи на свою сказаність, нескінченно повторюється – і це жорстокість переживання вже відомого, як такого, що повторюється через власну нездійсненість.

Це театр, де ніхто не представляє когось іншого. Говорючи від себе, кожен наче погоджується відповідати, як це влучно вхоплює Володимир Бібіхін, «за всю темноту світу так, наче це його темнота, за все зло світу так, наче це моє зло» [11, с. 238].

Як йдеться в тексті до проекту, «Документальний театр – лабораторія сприйняття, лабораторія подразнення. Це місце, де ти не повинен бути політкоректним, де ти можеш ламати обмеження свого буденного сприйняття, де можна зрозуміти когось, кого ти вважав своїм політичним опонентом, де ти можеш здобути досвід, сенс якого – щось може бути не таким, як ти думав.

Це можливість різних точок зору, зокрема, політичних. І те, що можна сидіти не одне над одним, а поруч, і дивитися на події під різними кутами – це і є архітектура театру».

Ця архітектура не створює «картини світу» і не формує образів. Натомість розкриває живу ситуацію взаємодії людей між собою – зі страхами, атаками, мовчанням, безупинним говорінням, слідування нормам, бунтом чи байдужістю. І той, хто дивиться, і той, хто зголосився взяти участь, відчуває себе в ситуації, яка є зрізом соціальної тканини сьогоденного життя. Як сказав французький хореограф Жером Бель в розмові з Яном Ріцемою, еман-

сипація – це знання того, в якій ситуації ти перебуваєш, розуміння, де ти [21].



Документальний театр «Експертиза», TanzLaboratorium, Сіверодонецьк, 2014 (фото – з архіву авторки)

Так, структура, яку TanzLaboratorium випробував в різних регіонах України і різних контекстах, проявляє наявність локальних культур і сильну ідентифікацію українців з місцем проживання. У кожній виставі стає видимою прив'язка людей до свого регіону і певна його специфіка. Так само щоразу стає все більше очевидним відсутність уявлення про Україну як щось цілісне, де може мати зустріч містянин з Сіверодонецька і селянин з Криворівні. У зв'язку з цим інший, якщо не демонізується, то лякає – хоча б тим, що він невідомий.



Документальний театр «Експертиза», TanzLaboratorium, Станиця Луганська, 2016 (фото – з архіву TanzLaboratorium'у)

Документальний театр, «лабораторія сприйняття», як його називають автори проекту, демонструє способи вибудовувати стосунки зі світом і з самими собою людей із різних контекстів. Глядачам – як тим, хто вийшов на сцену, так і тим, хто залишився в залі, показують метод, за допомогою якого застигли в людях стереотипи і страхи стають видимими для них самих. Це театр незаангажованої гри, яка може прояснювати стосунки між людьми саме тому, що не ставить собі такої цілі, яка дає відчуття спільного саме тому, що не має на меті створювати спільне, гри, яка повертає кожного учасника до себе самого, своїх відчуттів, переживань, думок, інтересів і пропонує поділитися ними з іншими. А спровокує це суперечку, конфлікт чи зустріч двох незнайомців – не так уже й важливо. Це та лінза, та лупа, через яку можна глянути на самих себе. А без цього погляду не постає «себе» ніякого.

У процесі роботи над проектом група зіткнулася з неможливістю описати досвід перебування в різних ре-

гіонах, тому використовую відео-документацію як спосіб познайомити людей, які не могли зустрітися очно в рамках цього проекту.

1) Гірське

<https://www.youtube.com/watch?v=GQ0unHhatWk>

https://www.youtube.com/watch?v=li_f7W3LjPo

2) Станиця Луганська

<https://www.youtube.com/watch?v=krmBWWQKmlE>

3) Слов'янськ

<https://www.youtube.com/watch?v=X93Fts3ON-I>

4) Старобільськ

<https://www.youtube.com/watch?v=Xg5iRQ6UoLk>

5) Київ, військовий госпіталь

https://www.youtube.com/watch?v=9xWgxt_bX_M

6) Маріуполь, Азов

<https://www.youtube.com/watch?v=CeGyKTz1pxl>

7) Експертиза. Погляд із Майдану

<http://vimeo.com/109969634>

<http://vimeo.com/110164986>

<https://openuni.io/course/5-course-4/lesson/15/>

<material/528/>

ТЕАТР ЯК СИМПТОМ І ПРОВОКАТОР РЕАЛЬНОСТІ. ШЕВЧЕНКО «ВТОМА»

Про що йдеться, коли говоримо про мистецтво як симптом і провокатор реальності? Як відомо, слово «симптом» (*sympoptein*) етимологічно походить від «траплятися», «збігатися», «падати разом», а слово «провокатор» (*provocare*) має в своєму корені слово «голос» (*vocare* – звати). Симптом падає, провокатор волає. Мистецтво падає, волаючи, – разом із кожним, хто споглядає. Адже споглядання, вдивляння так само сильно впливає на реальність, як і будь-яка дія, а інтерпретація світу вже й означає його трансформацію.

Жак Ранс'єр визначає політику як «конфігурацію спе-

цифічного простору, розчленування особливої сфери досвіду, об'єктів, що належать до всезагальних і підпорядковані загальному рішенню, суб'єктів, що здатні визначити ці об'єкти і наводити докази з цього приводу» [12, с. 65]. Покликаючись на Аристотеля, Ранс'єр називає людину політичною тому, що та має голос, щоб спільно з іншими обговорювати справедливе і несправедливе, тоді як тварина всього лише здатна повідомити про задоволення і біль.

За Ранс'єром, мистецтво є повідомленням і розділенням відчуттів стосовно влаштування світу. Його політичність – не в способі презентації структур і конфліктів суспільства, «мистецтво політичне за тим зяанням, яке воно створює щодо своїх функцій, за встановлюваним ним типом простору і часу, за своїм способом розділення цього часу і заселення цього простору» [12, с. 65]. Функція мистецтва – у створенні певного спеціального простору, де люди можуть бути в світі [12, с. 64].

Слабкість, делікатність, тендітність, вразливість мистецтва проявилася, коли митці, «відмовившись від специфічності інструментів, властивих різним мистецтвам», почали практикувати мистецтво як «спосіб займати місце, де перерозподіляються співвідношення між тілами, образами, просторами і часом» [12, с. 64]. Час від часу в українських медіа від діячів театру звучали заяви про те, що театр має примиряти глядача і митця, що він має бути територією миру. У театрі, як і в мистецтві загалом, мусимо мати справу з усіма проявами життя людини, і, в першу чергу, – з найгіршими. Адже приховані під красивою поверхнею, негативні енергії прориваються на поверхню, випалюючи її вцент. Підриваючи поверхню, зустрічаючись із моторошним, проявляємо зло, і таким чином робимо його (чи себе?) придатним для співжиття (з ним? із самим собою?).

Людина як крихка і вразлива істота потребує опори. Мистецтво здатне, створити (не)безпечну територію,

де не страшно знімати маски. Адже людина не знає, що ховається під маскою і що трапиться при зустрічі з прихованим.

Вистава «Шевченко. Втома» [13] групи TanzLaboratorium створювалася в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса в дні, коли сітілайти з портретом Шевченка, розвішані владою на честь святкування двохсотліття з дня народження, ставали щитом від пострілів снайпера і будівельним матеріалом для барикад.

Сьогодні Тарас Шевченко – привласнений заіржавілими і вихолощеними дискурсами офіційних державних установ, шкільних програм, міських пам'яників, шевченківських свят і конференцій, отриманих у спадок від радянського. Віддайте нам Шевченка – хочеться знову крикнути, як колись кричав Михайль Семенко – сто років тому:

«Ей ти, чоловіче, слухай сюди! Та слухай же – ти, чудовий цілком! Я хочу сказати тобі декілька слів про мистецтво й про те, що до нього стосується, – тільки декілька слів. Немає нічого ліпшого, як розмовляти з тобою про мистецтво, чоловіче. Я берусь руками за боки й регочусь. Я весь тремчу від сміху – вигляд твій чудовий, чоловіче! Ой, та з тобою ж пекельно весело!

...Ах, з тобою страшенно тоскно... Я не хочу з тобою говорити. Ти підносиш мені засмальцьованого «Кобзаря» й кажеш: ось моє мистецтво. Чоловіче, мені за тебе соромно... Ти підносиш мені заялозені мистецькі «ідеї», й мене канудить. Чоловіче. Мистецтво є щось таке, що тобі й не снилось. Я хочу тобі сказати, що де є культ, там немає мистецтва. А передовсім воно не боїться нападів. Навпаки. В нападах воно гартується. А ти вхопивсь за свого «Кобзаря», від якого тхне дьогтем і салом, і думаєш його захистить твоя пошана. Пошана твоя його вбила. Й немає йому воскресіння. Хто ним захоплюється тепер? Чоловік примітивний. Якраз вроді тебе, показчиком яко-

го є «Рада». Чоловіче. Час титана перевертає в нікчемного ліліпута, і місце Шевченкові в записках наукових товариств. Поживши з вами, відстаєш на десятиріччя. Я не приймаю такого мистецтва. Як я можу шанувати тепер Шевченка, коли я бачу, що він є під моїми ногами? Я не можу, як ти, на протязі місяців витягувати з себе жили пошани до того, хто, будучи сучасним чинником, є з'явищем глибоко відразливим. Чоловіче. Я хочу тобі сказати, що в сі дні, коли я отсе пишу, гидко взяти в руки нашу часопись. Якби я отсе тобі не сказав, що думаю, то я б задушився в атмосфері вашого «щирого» українського мистецтва. Я бажаю йому смерті. Такі твої ювілейні свята. Отсе все, що лишилось від Шевченка. Але не можу й я уникнути сього святкування [14].

Вистава «Шевченко. Втома» заснована на тавтології і парадоксі. Повторюючи сказане і суміщаючи несумісне, актори спантеличують, але і цим сами розчищають прозір для новго думання, нової блискавки в сприйнятті.

Коли актор говорить «я», то це значить всього-навсього, що він говорить «я», навіть якщо це початок чийогось відомого вірша. Але, що то значить – сказати «я»? І ким є цей «я»? Чи «я» – те саме «я», чий палець прямисінько зараз вказує на груди, чи, може, то хтось інший?

Ріжучи «Кобзар» чи обсохлу палицю з дерева, актор надає заяложеному в пафосних цитуваннях слову «різав» реального референта. Слово звучить і значить. Слово є. «Райочок» разом із завітчаною вінком оголеною дівчиною, «три» як три зелені листочки з дерева, набувають плоти, реальності, втілюються. І таке, не позбавлене іронії, втілення є на разі важливим методом боротьби з повсякчасною імітацією зацікавленості Шевченком.

У виставі «Шевченко. Втома» актори, викрикуючи слова з віршів Шевченка, знову повертають їм втрачену реальність смислу. Слово – це не просто набір звуків, за допомогою якого наповнюють тишу чи заповнюють по-

рожнечу. Сказане слово – це вчинок. Сказати слово – це перевірити його достовірність для себе через чуттєвий досвід. Саме тому де(кон)струкція Шевченкових віршів у виставі «Шевченко. Втома» є його актуалізацією в сьогодні.



*Шевченко. Втома, Tanzlaboratorium, 2016,
НТЦМ ім. Леся Курбаса (фото – з архіву авторки)*

Згадаймо Йозефа Кошута: «Дійсні твори мистецтва – за малим більше, ніж історичні курйози. Якщо говорити з позиції мистецтва, то картини Ван Гога цінні не більше, ніж його палітра: і те, і інше – всього лише “колекційні експонати”. Мистецтво живе в процесі впливу на інше мистецтво, а не через збереження фізичного “сухого залишку” ідей художника. Причина, чому різні майстри минулого знову “оживають”, полягає в тому, що якісь аспекти їхньої творчості починають використовуватися нині живими. Здається, ніхто не усвідомлює, що в тому, чим є мистецтво, зовсім нема ніякої “істини”. Унікальний

характер мистецтва полягає в його здатності залишатися “підвішеним” щодо всіх філософських суджень. Саме в такому контексті мистецтво виявляє схожість із наукою – з логікою, математикою тощо»[4].

ЕМАНСИПАЦІЯ

Напруга і складність у стосунках сучасного мистецтва, театру і перформансу є напругою між перформативним і дискурсивним, тілом і мовою, танцем і хореографією.

Мартін Шпонберг, шведський художник, який працює з тілом в сучасному мистецтві, у своїй лекції «Postdance» [15] заявляє про танець і хореографію як про дві різні здатності, між якими немає причинно-наслідкових зв'язків. Хореограф, на думку Шпонберга, не створює танців, він використовує специфічний лад думання для стосунків зі світом. Хореографія – це структурування, організація, набір інструментів, який робить можливим повторення. Хореографія – це мова, а тому це сфера можливого (адже говорити ми можемо тільки про те, що ми вже знаємо) [15].

Натомість танець – це сира форма, неструктуроване, неорганізоване. Танець потребує структури, щоб бути проявленим у світі, але сам по собі цій структурі не тождий. Танець, як каже Шпонберг, має неідентифікаційну властивість. Тіло в танці виробляє певний досвід, але описати, яким є цей досвід, неможливо. Цей досвід – в полі неінтерпретативного. В танці відбувається зустріч із немислимим, яка неможлива, коли йдеться про буття в мові, говорить Мартін Шпонберг [15].

Експерименти з розділенням танцю і хореографії час від часу здійснює research oriented group TanzLaboratorium. Виставу «Створюючи непорозуміння» [16] авторці пощастило побачити в рамках Tanzeitfestival у Вінтертурі (Швейцарія).

Охочим взяти участь у виставі видали навушники з аудіоінструкціями. Цих людей на сцені, які не були ні

акторами, ні перформерами, попросили виконати лише одне завдання – слідувати інструкціям, які вони чують. На очах у глядачів поставала вистава – постановка невідомого автора невідомої п'єси з незнаною назвою і дивнуватим розвитком подій. Але захопливим і дивновивижним було саме поставання такої вистави. Те, що розгорталося, мало свою логіку і свої закони. Вони недоступні іншим, але саме їхня наявність в дії давала змогу глядачеві спостерігати те, про що він сам нічого не знає. Якщо в цьому спостереженні і виникає естетична насолода, то це як насолода від математичної формули – навіть якщо не мати поняття, що означають всі ці знаки, недовільність розташування самих знаків на папері дає відчуття задоволення від розглядання їх. Але якщо перемішати знаки, формула зламається і більше не буде довершеною. Тобто можливість (естетичної) насолоди гарантується точністю здійсненого вчинку, законами і принципами, які стоять за кожним із цих вчинків. Відтак, естетичне не може існувати саме по собі. Воно, в якомусь сенсі, є побічним продуктом зустрічі різних «розумів/почуттів» із невідомим.

Вистава «Створюючи непорозуміння» була таким відділенням хореографії від танцю, використанням хореографії як спеціального інструменту в мистецтві. Натомість практикою відділення танцю від хореографії була робота TanzLaboratorium'у «Емансипація танцю. Експеримент» [17], який мав місце в Національному центрі театрального мистецтва ім. Леся Курбаса.

З авторського тексту групи до вистави:

Час від часу ми займаємося звільненням хореографії від танцю. Зараз навпаки. Чи можливо дивитися на танець, що позбавлений хореографії? Чи людина, що дивиться, є тим хореографом? Чи сприйняття хореографує?



Створюючи непорозуміння, Tanzzzeitfestival, Вінтертур, Швейцарія, 2014 (фото з архіву авторки)

Можливі модуси сприйняття:

1. Театр абсурду (п'єса без слів, невідомого автора).
2. Архітектура (рухомі конструкції та простір, який вони звільняють від себе, а також дослідження порожнин).
3. Поезія (уявлювана форма життя).
4. Сучасне мистецтво (Чи збігається Ваше особисте сприйняття часу з тим, що пропонується в експерименті? Чи дозволяє Вам ця подія побачити Ваш спосіб сприймати?).
5. Ваш варіант.



*Емансипація танцю, TanzLaboratorium, 2016
(фото – Мар'яна Яремчишина)*

Танцівники пропонують глядачеві здійснювати експеримент у своєму сприйнятті. Те, що відбувається на сцені, неможливо назвати ні зрозумілим, ні незрозумілим. Буття-діяння танцівників не піддається аналізу чи інтерпретації, не вкладається в наявні категорії. Цей танець – невідоме-немислиме, неідентифікаційне. Розгортаючись перед глядачем воно не пропонує йому нічого, крім захопливої пригоди дослідження свого сприйняття.

Вхід театрального і перформативного в сучасне мистецтво є водночас і загрозливим, і потенційним для самого інституту сучасного мистецтва. Ця раптова і непередбачувана поява немислимого – через тілесність – в практиках сучасного мистецтва може зробити хай навіть маленький, але несподіваний його зсув в невідому напрямку. Зрештою, саме завдяки енергії таких зсувів – невідомо куди – мистецтво якраз продовжує своє життя.

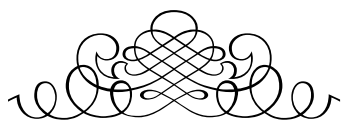
Це, як сказав Мартін Шпонберг, «немислиме мислимого» [15].

Список використаних джерел

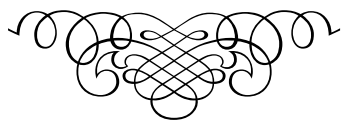
1. Ямпольский М. Никакого искусства не существует, есть разные антропологические практики постижения мира [Электронный ресурс] / Михаил Ямпольский – Режим доступа до ресурсу: <https://postnauka.ru/talks/48454>.
2. Гейзенберг В. Физика и философия. Часть и целое / Вернер Гейзенберг. – М.: Наука, 1989. – 400 с.
3. Гриндберг К. Авангард и китч [Электронный ресурс] / Климент Гриндберг – Режим доступа до ресурсу: <http://xz.gif.ru/numbers/60/avangard-i-kitch>.
4. Кошут Д. Искусство после философии [Электронный ресурс] / Джек Кошут – Режим доступа до ресурсу: http://vcsi.ru/files/art_after_philosophy.pdf.
5. Schechner, Richard. Performance Studies: an Introduction / Richard Schechner. – London and New York: Routledge, 2013. – 359 p.
6. Остин Д. Перформативные высказывания / Джон Остин // Три способа пролить чернила. Философские работы; [Пер. В. Кирющенко]. – СПб.: Алетейя, 2006. – С. 262–282.
7. Чухров К. Перформативный поворот как проблема института [Электронный ресурс] / Кети Чухров – Режим доступа до ресурсу: <https://www.youtube.com/watch?v=eJYnSO0iGPU>.
8. Леман Х.-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман. – М.: ABCdesign, 2013. – 312 с.
9. Венедиктова Л. Периферия нулевого градуса [Электронный ресурс] / Лариса Венедиктова – Режим доступа до ресурсу: <http://moscowartmagazine.com/issue/6/article/47>.
10. Агамбен Д. Профанации / Джорджо Агамбен. – М.: Гилея, 2014. – 111 с.
11. Бибихин В. Язык философии // Владимир Бибихин. – СПб.: Наука, 2007. – 389 с.
12. Рансьер Ж. Разделяя чувственное / Жак Рансьер. – СПб.: 2007. – 263 с.
13. TanzLaboratorium. Шевченко. Втома [Электронный ресурс] / TanzLaboratorium – Режим доступа до ресурсу: <https://>

www.youtube.com/watch?v=l1vfYh7DBDc&feature=em-upload_owner.

14. Семенко М. Я паю свій Кобзар. Дерзання. – Поези. – К., 1914. Цит. за: М. Євшан. Критика; Літературознавство; Естетика. – К., 1998. – С. 61–62.
15. Spångberg M. Post-dance conference [Електронний ресурс] / Mårten Spångberg – Режим доступу до ресурсу: <https://vimeo.com/151532717>.
16. TanzLaboratorium. Performing Misunderstandings [Електронний ресурс] / TanzLaboratorium – Режим доступу до ресурсу: <https://vimeo.com/112453929>.
17. TanzLaboratorium. Емансипація танцю. Експеримент [Електронний ресурс] / TanzLaboratorium – Режим доступу до ресурсу: <https://vimeo.com/194379736>.



ВІЛЬНА ЗОНА



Костянтин Солов'єнко,
кандидат економічних наук, доцент
Київського національного університету
культури і мистецтв, драматург

МИТЕЦЬ – ЯК СОЦІАЛЬНИЙ АКТОР

Майдан – громадський рух суспільства за гідне життя. Не дарма його назвали Революцією Гідності. Поняття честі, свободи, гідності – природні для волелюбних митців. Тому Майдан – був і є близький митцям. Тому ж значущість митців здатна множитися на активність громади. Твір мистецтва із суспільством може створити резонанс: спонукати до дій, структурувати дію громади, показати пастки, показати напрями руху, створити майбутнє.

Наприклад, такою суспільно значущою свого часу стала п'єса «Наш клас. Історія в XIV уроках» польського драматурга Тадеуша Слободжаника (2008) – драма про участь поляків у вбивстві євреїв під час Другої світової війни. Свого часу п'єса стала потужною рефлексією і необхідною терапією для польського суспільства.

Таке мистецтво і такий театр – відповідає Курбасу, який говорив, що театр сьогодні має бути таким, яким суспільство має бути завтра. Думка Курбаса узгоджується із синергетичним принципом: кращий прогноз на завтра це – свідомий вибір сьогодні. Театр може допомогти суспільству усвідомити наслідки сьогоднішнього вибору.

У нас поки немає вистав, що змінили Україну або ініціювали обговорення тем, в результаті яких суспільство

змінилось. Якби такі твори були, то і я, і ви про них чули б і знали б. Правда, можливо такі твори є, однак поки вони не діють масово, бо суспільство про них ще не знає.

Не так давно я зробив висновок, що наука не має соціальної сили. На жаль, театральне мистецтво сьогодні також не є соціальною силою. Це – втрачені можливості України. Тобто те, що могло б бути, а його нема. Зауважу, що мистецтву бути соціальною силою легше ніж науці: хороша вистава впливає на емоції майже всіх глядачів, тоді як хорошою теорією може оволодіти хіба що невелика кількість фахівців із усієї країни.

Звичайно, у суспільства є болі різного масштабу і напрямку. Я тут говорю більше про напрямок розвитку громади в цілому. Однак завше є інші турботи: кохання, дружба, вірність, зрада, молодість, старість, смерть, взаємовідносини різних поколінь, різних світоглядів та подібні. Важливими задачами мистецтва я вважаю: заспокоїти, розважити, розвеселити, втішити. Навіть герої не тільки виборюють свободу, а й кохають, виховують дітей, сумують. Ці всі теми – важливі для театру і мистецтва. Проте зараз я говорю про інше.

Бути театральному митцю соціальним актором – можливість: на вчора і на сьогодні – втрачена можливість. Чи буде вона втрачена на завтра – залежить від вибору митців та їхньої майстерності. Це традиційна гіркота, що панує у нас з часів Леся Курбаса.

Ярослав Верещак,
науковий співробітник
НЦТМ імені Леся Курбаса, драматург

ТРАНСФОРМАЦІЯ ЛІТЕРАТУРНОГО ТЕКСТУ У СЦЕНІЧНИЙ. СТРАТЕГІЇ ПЕРЕТВОРЕННЯ (Фрагменти)

Загальновідомий факт: коли режисер приступає до постановки тої чи іншої п'єси, то паралельно з дієвим аналізом літературного тексту, визначенням висхідної події, експозиції, зав'язки, ряду подій, головної події, кульмінації, розв'язки тощо, він (режисер) вивчає епоху, коли відбувається дія, і – обов'язково! – біографію та характерні особливості творчого доробку автора. Таким чином розкриваються й уточнюються найтонші нюанси всіх складових драматургічного твору: специфіка мовної палітри, характери персонажів, розвиток конфлікту, психологічні та соціально-політичні акценти, або, точніше, глибинні й почасти хитро замасковані підтексти, жанрові та стилістичні особливості. І в цьому контексті творча біографія автора п'єси, формування його креативної мистецької позиції займають одне з чільних місць. Ось чому в процесі роботи над темою «Трансформація літературного тексту в сценічний. Стратегії перетворення» виникла необхідність, зокрема, більш детально вивчити унікальний досвід створення п'єси «Хроніки першого курсу» драматургом і режисером Олексою Сліпцем (Олесем Верещаком). Унікальність даного процесу означена передусім тим, що в одній особі зійшлися двоє мистецьких антагоністів, які ось уже добрих сто років змагаються за пальму першості на кону:

чия заслуга вагоміша у створенні театральної вистави – драматурга чи режисера? Матеріал подається в формі вільної розмови, що дозволило підняти цілу низку як морально-етичних, філософських питань, так і таких, що мають відношення до креативної творчої майстерні молодого митця.

СУТЬ МИСТЕЦТВА – В РАМЦІ

Я. В. Олесю, ти спершу отримав диплом режисера драми (1996 р.), а відтак, написавши свої перші драматичні твори «Яничари» і «Хроніки першого курсу», став членом Національної спілки письменників України. А ще з дитинства складаєш пісні – тексти й музику. Крім того, ти маєш певний досвід викладацької роботи в театральних вузах. Зараз я працюю над темою, яка називається «Трансформація літературного тексту в сценічний. Стратегії перетворення». Це, звичайно, не найвагоміша складова театрального процесу, і в твоєму випадку – маю на увазі процес створення п'єси «Хроніки першого курсу» – починати нашу розмову саме з цієї теми, мабуть, не зовсім логічно. Можливо, дійдемо до неї під час розмови. А розпочати варто було б, напевне, з такої важливої складової теорії драми як конфлікт – з точки зору драматурга і режисера. Та й взагалі, цікаво почути твої роздуми щодо сучасного мистецтва як храму людського духу.

О. С. Все наше життя підкорене певному темпоритму, котрий складається з подій, роздумів, вчинків, спрямованих в усій своїй повноті та об'ємі на досягнення певної конкретної мети. Цей темпоритм має свій малюнок, часом химерний, часом буденний; млява течія наслідків і причин, або вибуховий їх розвиток – чи то загалом, чи в якомусь конкретному випадку, – в свою чергу, міститься в певних рамках людського існування, які сформувалися історичним, соціально-економічним, етичним розвитком

людства, а в цілому – культурою цивілізації. В буденному житті пересічного робітника чи службовця ці рамки мають, на жаль, значення більш загальне, відірвані від реального життя, позбавлені конкретної ваги, такої, наприклад, як термін «інфляція» чи «кредит».

Проте саме такі рамки означають вагу, склад, предмет і наповнення конфлікту в драмі, – а глядач прагне сприймати саме таку його масштабність; та, найголовніше, саме подібні рамки визначають сферу діяльності предмета, котрий ще, слава Богу, вивчає драма – життя людського духу. **Мене завжди трохи дратував цей старий жарт: «Суть мистецтва – в рамці».** Я намагався створити образ і форму, котрі не мали б отих клятих рамок, не залежали б від них. Проте, заглиблюючись у вивчення структурної побудови будь-якої форми і законів розвитку образу, я був змушений визнати, що, приміром, «Джоконда» припинила б своє існування, – як ніби й зовсім не була намальованою! – якби хтось навмання хоча б на сантиметр зменшив чи збільшив поле картини – збоку, зверху – неістотно, варто лишень трохи розсунути рамки – і все. Логіка втрачається; людське око, цей найтонший з усіх інструментів, одразу ж реагує на зміну пропорції – і негайний результат: душа не буде приголомшена всією повнотою цього образу та його втіленням. Проте це стара суперечка, вона триває не одне століття і в різних галузях творчості; «Джоконда» ж існує, незважаючи ні на що, і її усмішка, можливо, трішки стосується вищесказаного.

Я. В. То що ж таке може бути рамкою для людства, для отого дивовижного мурашника, що животіє, всією своєю масою зводячи, вдосконалюючи і тут-таки руйнуючи свій власний мурашник? Для конкретного індивідуума ці обмеження досі мали таке ж саме значення, як і для всього людства: попри все, що б не чинив суб'єкт, вони не дозволяли гармонії його внутрішнього світу, душі, дійти до критичної точки,

за якою – фізична смерть, неіснування. Таким чином, руйнівний внутрішній конфлікт стикався із цим комплексом захисних психологічних догм і мав або здолати їх, або відступити.

О. С. Як на мене, конфлікт насамперед починається з оцінки. Відоме запитання, яке часто ставлять перед актором: «Це добре чи погано?». Люди в реальному житті не часто вирішують такі питання, вони отримують відповідь негайно – через свої інстинкти. Миттєво і без коливань, як, скажімо, реакція на ошпарений палець. І, безумовно, оскільки йдеться про людей, то кожен предмет, явище, подія і процес не можуть мати якості оцінки, – бути гарними чи поганими, добрими чи злими, – не потрапивши в поле зору людської уваги, цікавості, інтелекту. (Дехто за старою звичкою додав би до цих інструментів пізнання ще й серце). Взагалі, процес оцінки – дивовижний процес. Саме з того, як людина оцінює те чи інше явище, можна оцінити й саму людину. Логіки та естети докорили б мені, що я не заглиблююсь у вивчення самого процесу – надто вже багато там фаз, ступенів, мікропроцесів, реакцій, порівнянь та синтезу (вочевидь, щодо оцінки побутової проблеми). **Скажу так: все, що людство створило, зробило, знищило, породило, винайшло і навіть те, чого ще не існує і що не відобразилося в культурі цивілізації – все це бере участь у формуванні і зумовлює кінцевий результат пізнання людини – оцінку.** Однак мене цікавить ота найважливіша передумова, висхідний мотив, рамки, що спрямовують оцінку, і далі – в наслідок, конкретну дію; уявивши психологічний рівень її мотивації, можна буде говорити про теперішній етап розвитку конфлікту в драмі. **Отож, найважливішою передумовою виникнення людської оцінки в конфлікті сучасної драми я вважаю відсутність почуття людської віри.** Віри в Господа Бога, в ідеал, в кінець світу, в десять заповідей, бодай у що-небудь не-

побутове, – віри, яка могла утримувати складну систему під назвою «людина» від саморуйнування.

Я. В. Оскільки я розумію, тут не слід зважати на ореол цього поняття – «віра». І не в тому сенсі, що Клавдія в «Гамлеті» могло б спинити це почуття. Щоб не заплутатися в історичних, соціальних і загальнолюдських взаємозв'язках, слід відразу звести сенс цього поняття до ролі чинника і висхідного мотиву народження людської оцінки в конфлікті.

О. С. Говорити про теперішній стан віри в умовах нашого суспільства до біса прикро й важко. Але «прикро» – це вже якість моєї оцінки. «Важко» через те, що неможливо визначити, з якого моменту рівень так званих суспільних «свобод» перевищив рівень «суспільних заборон»; яка подія або явище в житті людства призвели до того, що невидимий художник нашого буття розсунув рамки – і людство втратило будь-які пропорції розвитку. Або це почалося з Середньовіччя, котре скінчилося просто таки бунтівливим розриванням рамок, або з античності, котра відродилася у своїх вільних «поганських» формах у Ренесансі, або ж, враховуючи специфіку жахливого існування «на межі» між Заходом і Сходом, а також моменти убивчого впливу у межах однієї держави творчості пана Радіщева... Проте це питання без особливих проблем вирішиться трохи згодом і не мною.

Я. В. Очевидно, для оцінки злету чи падіння суспільства потрібна часова відстань, дистанція і прості факти, позбавлені багатоплановості сьогодення.

О. С. Що стосується сьогодення, то воно доводить мені, – і як професіонал я повинен сприйняти це принаймні мужньо, – жахливу ознаку кінця світу Homo Sapiens (не більше й не менше!), ознаку, в якій поняття «віра» відіграє неабияку роль: людині перестала бути цікава інша людина. Цікавість – найперше, що рухає пізнання, подразник, котрий вагомо впливав на розвиток людства протягом усієї історії його існування.

Я. В. Однак в усі часи існували реакційні можновладці, яким цей подразник, як і весь процес пізнання людини свого внутрішнього світу, боротьба за свої людські права, за чистоту душі своєї заважали проводити захланну політику гнобителів; історія сповнена жажливих актів вандалізму, переслідування прогресивних мислителів, «полювання на відьом», аж до розв'язання кривавих війн.

О. С. Особисто я фізично відчуваю фатальну закономірність Третьої світової війни – коли для тих, хто виживе, мізерній купці бідаків, знову стане безцінним шматок хліба, – не кажучи вже про чарку горілки, – посеред печерної зимової ночі; сердечна народна пісня знову зможе об'єднати людей біля вогнища, а плач дитини, яка шукає загублених батьків, сприйматиметься як сльози власної дитини... Рамки розсунуто, пропорції втрачено, людство не стримує нічого – як у залишках гармонії, так і в дисгармонії. І, не склавши остаточної оцінки про своє власне єство, людство рветься у космос, чекає пришествя інопланетного інтелекту («другого пришествя») для вирішення нагальних питань. Науково-технічний прогрес та його новітні знаряддя планетарних тортур (потепління, знищення захисного озонного шару, забруднення навколишнього середовища, породження невиліковних хвороб, спричинення небувалих катаклізмів тощо) підміняють собою внутрішній світ людини, породжують безвір'я і тотальну депресію. Баланс духу й тіла – вже просто схоластика, і на завершення цієї вселенської істерики – Джоконда не всміхається... Можна без перебільшення твердити, що в наш час людина, яка вірить, буцім-то вчасно отримає зарплатню, може називатися оптимістом, а той, хто, подолавши всі транспортні затори, вчасно прийшов на роботу – вже справжній вольовий характер.

Я. В. До речі, про характер. Іноді я замислююсь – а може, й не було ніколи отого самого характеру?

Маю на увазі сильну натуру, як кажуть, витесаної зі сталі та кремнію, такого собі Шекспірівського образу? Може, це надбання та ознака якогось силового режиму? Отой характер – акторський, сподіваний і безпрограшний хліб на всі часи й народи! Та й справді, мета подібного персонажа відома, вона велична й чиста, шлях до неї тернистий, до того ж заважає всіляка підлота, брудна й темна – отож герой долає хачі гидоти і двобоїв, вирішуючи питання «бути чи не бути» кров'ю, крокує чи, як на мене, повзе до світла; масштабні й вагомі дії, гучні слова, красива смерть – і все це життя? І все це характер? І все це зараз? І ще не втратило актуальності?

О. С. Боронь Боже! Як починав я з мети, то до неї й повернуся: вона невідома нікому, бо ніхто не знає кінця своєї казки, ніхто не відає, що до чого, і привидів-ясновидців не існує. В цю мету можна тільки вірити, сліпо й беззастережно, всією душею. Так от, саме віри й бракує теперішнім гамлетам...

Я. В. Очевидно, що авантюризм нашого буття та її проникнення в конфлікт і характер не до смаку сильній владі – звідси й постійне «полювання на відьом». Влада полюбляє чіткі й прозорі дії, задекларовану мету і – що найабсурдніше! – «сталевий» і водночас слухняний (щодо самої влади) характер. Коли ж вищезгадана авантюризм проникла і проїла іржею святая святих – характер, то на чому ж, на якій основі і ґрунті та дивна влада сформує для свого апарату насильства характер мас?

О.С. Це риторичне питання, і нарікати на такий стан речей, мабуть, безглуздо...

Краще я перейду до кількох прикладів з моєї викладацької практики, що лягли в основу п'єси «Хроніки першого курсу».

Я. В. Оскільки тема моєї наукової роботи «Трансформація літературного тексту в сценічний», то ме-

не якраз найбільше цікавить процес творення, народження тексту п'єси, так би мовити, свята святих майстерні драматурга.

О. С. Студенти курсу телеведучих (художній керівник засл. арт. України О. Кочнев), готуючись до виконання певних навчальних завдань, запропонували кілька психологічних портретів і автопортретів. Компіляція, скажімо, низки спогадів, що мали місце в реальному житті. В них містилися ті замальовки, що могли бути певною сюжетною основою – за наявності крихти фантазії та можливості поєднання характерів.

Я. В. Вони були усні, ці замальовки, чи записані авторами в кращих чи гірших літературних стандартах?

О. С. Спершу озвучені, а потім занотовані. І, звичайно, всі вони були далекі від літературних стандартів: це ж був курс телеведучих, а не студентів літінституту. Проаналізувавши ці замальовки, намагаюся знайти спільні риси, котрі в свою чергу, можливо, наведуть мене на той сюжетний хід, що дозволить об'єднати всі запропоновані історії. А взагалі, що може більше відповідати ідіотській ситуації зневір'я всіх у всьому, ніж праця режисера, котрий намагається створити драматичний матеріал на основі розрізнених спогадів?

Я. В. Нарешті пролунали слова драматичний матеріал, і я автоматично нашорошую вуха. Отже, черга для наукового аналізу: «Трансформація літературного тексту в сценічний».

О. С. Особисто для мене це звучить, як би це делікатніше сказати?.. Не зовсім серйозно. Що не режисер, то своя «трансформація», в лапках, звичайно. Є такі режисери, які обожнюють «грати текст», інші полюбляють академічні співи, а не правдиве звучання слова в обставинах життя людського духу. Трапляються й такі «мистці», які підміняють живе слово невмирущими театральними штампами.

Я. В. А ти як долаєш «невмирущі» – в процесі написання, а відтак і постановки п'єси?¹

О. С. Якщо я як автор в процесі написання тексту дотримався всіх непохитних законів дійового аналізу – не збрехав в найменших, здавалося б, незначних деталях розвитку сюжету, не нав'язав героям своєї волі, а точніше, сваволі, то питання трансформації написаного тексту в сценічний для мене не що інше, як перетворення одного виду творчості в інший – літератури в сценічне дійство. Перша живе за своїми законами, друге – за своїми. Жодних скорочень чи переписування, хоч іноді буває, що актори підбирають точніші епітети, вставляють фольклорні перли чи якісь характерні вислови. (До речі, популярне «В курсє дела» подарував Корнійчуку Шумський на репетиції вистави «В степах України» – Я. В.). Але, повторюю, сценічне слово живе за своїми законами, і розповідати про його трансформацію – це, по суті, відтворювати партитуру конкретної акторської ролі тої чи іншої вистави. Підкреслюю: якщо це слово правдиве, тобто народжене в горнілі суворих законів дійового аналізу. Про спекулятивні чи графоманські тексти говорити не варто.

Я. В. Дякую. В цій нашій розмові озвучено немало цікавих міркувань, і я собі зараз думаю: а чи не могло оце наше інтерв'ю стати основою для якоїсь інтелектуальної п'єси?

О. С. Для цього, як мінімум, треба мати спонсора.

Я. В. Мали б ми свій Театр сучасної української п'єси, проблем не було б. Я вже навіть назву знаю цієї вистави –

«РОЗІРВАНІ РАМКИ: БУНТ ЧИ КАТАСТРОФА?»...

¹ Названа п'єса була поставлена О. С. на тому ж курсі телеведучих (худ. керівник – засл. арт України О. Кочнев).

Науковий збірник

КУРБАСОВСЬКІ ЧИТАННЯ
2016
№11

В оформленні обкладинки використана робота
Сергія Маслобойщикова

Ум. друк. арк. 9,77. Обл.-вид. арк. 7,27. Наклад 150 примірників

Свідоцтво про внесення суб'єкта видавничої діяльності
до Державного реєстру видавництв, виготівників
і розповсюджувачів видавничої продукції
Серії ДК №3180 від 08.05.2008 р.

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

Вул. Володимирська, 23-В, м. Київ, 01034