

УДК 82.09

**ВАЙОЛЕНСОЛОГІЧНИЙ АСПЕКТ П'ЕСИ
«ВОЙ НЕМОЙ ВОЛЧИЦЫ, АБО КІТ ШРЬОДИНГЕРА»
ОКСАНИ ТАНЮК І ЇЇ СЦЕНІЧНОЇ ІНТЕРПРЕТАЦІЇ**

Єгор Семенюк,

*випускник магістерської програми «Літературно-мистецька
аналітика та західноєвропейська мова»
Інституту філології Київського національного
університету імені Тараса Шевченка,
бульв. Тараса Шевченка, 14, м. Київ, Україна, 01601
yehor.semenyuk.1@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-7382-3580>*

Сцени насильства набувають дедалі більшої популярності й розповсюдження в мистецтві. Відповідно розвивається й теоретична база вивчення насильства. У статті запропоновано теорію вайоленсології, науки про природу, причини й види насильства, і застосовано її методологію як мистецький аналіз: було розглянуто п'єсу «Вой немой волчицы, або Кіт Шрьодінгера» Оксани Танюк, яку поставив режисер Володимир Завальнюк як моновиставу, й у якій зіграла акторка Ганна Яремчук. Вдалося з'ясувати, що насильство в цій виставі іманентне та виконує функцію реверсивного моралізаторства шляхом своєрідної шокотерапії.

Ключові слова: сучасна драматургія, вайоленсологія, віоленсологія, віоленси́зм, насильство, некрофілія, біофілія, перфоманс, аналіз

Актуальність теми дослідження. Вайоленсологія – це нова наука про природу, причини й види насильства, методологія якої може бути ефективно застосована для аналізу мистецьких творів. Естетика насильства присутня в мистецтві певно від початку його створення. Але сьогодні сцени насильства в творах різних видів мистецтв набувають особливого розповсюдження й популярності. Відповідно методологія аналізу насильства активно набирає обертів у світі. Тож варто не оминати її, а застосувати й в українському контексті. Наприклад, для аналізу п'єси «Вой немой волчицы, або Кіт Шрьодінгера» Оксани Танюк, яку поставив режисер

Володимир Завальнюк як моновиставу, і в якій зіграла акторка Ганна Яремчук. Запропонований мистецький об'єкт насичений сценами насильства, тож використання такої методології видається цілком логічним, оскільки дозволить з'ясувати певні домінанти твору й краще зрозуміти авторські інтенції.

Мета дослідження. Застосувати методологію вайоленсології для мистецького аналізу в контексті сучасної української драматургії. **Наукова новизна роботи** полягає в тому, що це буде перше подібне дослідження у вітчизняному літературознавстві.

Методи дослідження. Психоаналіз Еріха Фромма як філософська концепція ставлення до життя та смерті.

Виклад основного матеріалу. Вайоленсологія – наука про насильство й агресію, види насильства. З'ясування походження, причин, ознак і маркерів насильства, а також ступеню його впливу на людину та спільноту є основним завданням вайоленсології.

Як окрема галузь, вайоленсологія (або віоленсологія чи віоленсизм) сформувалася відносно недавно – в середині ХХ сторіччя. Найпомітнішим вайоленсологом став Еріх Фромм («Мати чи бути», «Душа людини»). У своїх працях він дуже часто використовує твори художньої літератури й мистецтва. Адже конфлікт – це основа більшості сюжетних текстів, і часто він набуває драматичних або трагічних виявів, оскільки життю людини може загрозувати каліцтво, спричинені ними душевні травми, депресія, навіть смерть.

Не всі люди здатні до насильства, так само, як деякі не можуть його не чинити. Це залежить від внутрішнього балансу чи дисбалансу людини в парадигмі «некрофілія – біофілія».

Некрофілія – це любов до смерті, любов до мертвого або неживого. Некрофільне орієнтування має свої причини, передумови, маркери й особливості. Некрофіл відчуває інтерес до всього не-живого, мертвого, бадьоро говорить про смерть, поховання, хвороби, кладовища тощо. Некрофіл живе тільки минулим, хаотичність і неконтрольованість життя викликає у нього глибокий страх. Для некрофілів характерна установка на силу. «To define force – it is that x that turns anybody, that is subjected to it, into a thing. Exercised to the limit, it turns man into a thing in the most literal sense: it makes a corpse out of him» (Сила – це той «ікс», що перетворює будь-кого, хто піддався їй, на річ. А в найсильнішому прояві, це те, що перетворює людину на річ у найбільш буквальному сенсі: робить з неї труп), – так писала Сімона Вейл, французька філософиня й феміністка (Weil, 2003, *The Iliad, or the Poem of Force*, p.2). Той, хто любить мертве, невідворотно любить і силу. Для такої люди-

ни найбільшим людським досягненням є не створення, а знищення. Застосування сили для некрофіла не є чимось йому нав'язаним ззовні, збігом обставин тощо – це просто його спосіб життя. Тож у некрофілів є одна найважливіша свідомо чи несвідомо полярна класифікація всіх людей: могутні та позбавлені влади, тобто вбивці та вбиті. Вони закохані в тих, хто вбиває, і зневажають тих, кого вбивають.

Також некрофілів приваблює все неживе, тобто неорганічне. Некрофіли навіть живе тяжіють сприймати неживим. Усі життєві процеси, відчуття, емоції, почуття й думки перетворюють на речі. Важливим є тільки спогад про пережите, а не мить переживання. Часто некрофіли ставляться також до інших людей або тварин, як до речей, – наприклад, байдуже чи зневажливо. Некрофіл сприймає живе або вступає в будь-які стосунки з живим тільки тоді, коли відчуває, що контролює це живе. Якщо ж ні, ця загроза контролю над живим сприймається некрофілом як загроза безпосередньо особиста. Враховуючи це, можемо виділити ще одну некрофілну рису, – ірраціональність, особливо в парадигмі «живе-неживе-мертве». Тож некрофіл радше пожертвує/втратить щось нематеріальне, навіть життя, ніж своє володіння, майно тощо, не дивлячись на те, що зі втратою життя він автоматично припинить існувати як володар чи власник.

Ще одна риса некрофільності – патологічне прагнення безпеки. Адже життя ніколи не може бути визначеним, його неможливо повністю передбачати, контролювати. Аби контролювати життя, його потрібно позбавити хаотичності, сумбуру й випадковості. Але це неможливо. Єдиний шлях – перетворити живе в мертве, адже смерть – це єдине статичне й визначене в житті.

Поняття біофілії у свою чергу – це любов до життя і всього живого. Первинно біофільне орієнтування більш потужне, тому що воно іманентне й інстинктивне. Біофілія теж має свої особливості й маркери.

Біофіл завжди зацікавлений, постійно в русі й у змінах, адже він усвідомлює та приймає хаотичну мінливість життя. Йому легше створити щось нове, ніж зберегти старе, не тільки в матеріальному сенсі, а й духовному й емоційному: нові враження й емоції поспішає переживати набагато охочіше, ніж повертатися до спогадів. Заради цілей і розвитку може навіть нехтувати відчуттям порядку й безпеки.

Добро – це все, що сприяє життю, зло – все, що пригнічує життя. Або «добро – це глибока повага до життя» як писав німецько-французький натурфілософ Альберт Швейцер (Швейцер, 1973, с.51).

Дуже важливою передумовою для розвитку біофілії є свобода. Адже вона передбачає активність і повне усвідомлення відповідальності, що відкидає патерн рабства, людини як речі чи об'єкта для досягнення кимось своїх цілей. Тобто лю-

дина – жива, а живе повинно реалізовувати свою потенцію до росту, розвитку й інтеграції. Це пояснює і біофільне тяжіння до справедливості.

28 лютого 2021 року в Центрі Леся Курбаса відбулася прем'єра вистави театру «Перетворення» «Вой немой волчицы, або Кіт Шрьодінгера» за п'єсою Оксани Танюк, що була оформлена режисером Володимиром Завальнюком як моновистава, де всіх персонажів зіграла одна акторка Ганна Яремчук. Пропонуємо застосувати викладену теорію для аналізу цієї п'єси, адже вона насичена сценами насильства.

Попри те, що в самому драматичному тексті авторка виділяє три ролі: дві жіночі й одну чоловічу, можемо стверджувати, що насправді персонажів набагато більше. Адже майже всі репліки прописані без уточнення мовця, тобто просто потоком. Це різні розірвані, на перший погляд, не завжди пов'язані фрази, експресивні вигуки, невеликі монологи, уривки пісень, молитви, які разом створюють особливу дивну цілісність. Варто підкреслити також те, що деякі репліки звучать українською мовою, а деякі російською. Тож перед нами не просто різні персонажі, що втілюють окремих зріз суспільства, а справжня картина світу. Тому рішення створити саме моноп'єсу здається дуже вдалим, адже, з одного боку, те, що всіх персонажів грає одна й та сама акторка, слугує певним клеєм, додатковим засобом, що поєднує ці абсолютно різні, часто полярні думки, досягається ефект цілісності, монолітності цього внутрішнього світу спектаклю, а з іншого – це можна трактувати як провокацію шизофренічного дискурсу і явища мовної шизофренії.

У цьому контексті варто зазначити філігранну гру Ганни Яремчук. Її акторське завдання було надскладним не просто тому, що їй довелося грати різних персонажів, які мають різну психологію й говорять різними мовами, а й тому, що між ними необхідно було миттєво переключатися, інколи дуже часто і швидко. І кожного разу, коли мовець змінювався, це було очевидно, – акторка підкреслювала це максимально точно: інтонаціями, темпом і динамікою мови, рухами тіла, мімічно. На сцені це було схоже на дефективний частотний радіоприймач, який іскрився й видавав випадкові звуки, ловив рендомні розмови людей, які справді перебувають на різних хвилях цього великого українського радіо. Це як пустий аватар, у який потрапляють різні особистості. Особливо цікавим таке порівняння є тому, що одним з образів був такий собі автоматон, що з'явився у спектаклі кілька разів. Він глючив і підвисав, повторюючи одні й ті самі роботичні дерев'яні рухи й звуки, на яких заїдало фразу.

Серед усього потоку реплік можна все ж таки виділити дві основні суб'єктності, двох умовних андер-персонажів – чоловіка та жінку, які перебувають у токсичних деструктивних залежних стосунках. Вони постають перед глядачем абсолютно по-

лярними. Чоловік проявляє себе агресивно й деспотично, попри кордони, волю та суб'єктність жінки, яка на противагу постає віктимною і пригніченою. Вони навіть говорять різними мовами: вона – українською, він – російською. Зважаючи на присвяту цього драматичного тексту – «присвячується Духу Майдана» – можемо стверджувати, що йдеться про російсько-українську війну. Тобто перед нами спроба концептуалізувати й художньо оформити цю трагедію, адже тільки рефлексуючи можливо осмислити те, що стало колективною травмою, – через мистецтво; інакше – людина психологічно закривається і сприймає такі контексти відчужено.

Згаданий андер-персонаж чоловіка нерозривно супроводжується в тексті з насильством. Навіть його дитячі спогади, які категоріально мали би бути світлими й добрими, насправді постають гротескними і страшними.

«У нас в детстве жил олененок

Отец принес его с охоты

Мы все ухаживали за ним

У него были влажные

Очень выразительные

глазища

И такие тонкие ножки

хрупкие как спички

казалось

Сейчас сломаются

Казалось

он хрустальный

большим искушением

было

не

Переломить их

Как прутьики».

Такий наратив можна трактувати як схильність до компенсаторного насильства. Це особливий вид патологічного насильства, суть якого у компенсації власної неспроможності, заміні продуктивної діяльності деструктивною. Людина, яка не може створювати, хоче знищувати. Ключовим поняттям тут є імпотентність, адже одна з найосновніших потреб людини – відчуття власної продуктивності, відповідно людина не може жити з відчуттям власної пасивності. Це змушує людей перетворювати й змінювати світ, а не тільки самим ставати перетвореними й зміненими. Здатність певним чином застосовувати свої сили та здібності називається

потенцією. Якщо людина не в змозі діяти через відчуття страху, слабкості, некомпетентності чи чогось іще, якщо вона імпотентна, то страждає. Це страждання від імпотенції призводить до знищення внутрішньої рівноваги, після чого людина не може прийняти свою безпорадність без намагання відновити свою здатність до дії. Може бути два результати. Або людина підкорює себе певній особистості чи суспільній групі, що має владу, й ідентифікує себе з нею. Унаслідок такої символічної причетності до іншого життя людина переживає ілюзію самостійної дії, хоча насправді це просто самопідкорення. Або людина втілює свою здатність знищувати. У такий спосіб вона мстить життю за те, що воно нібито її обділило. Сімона Вейл (Simone Weil) писала про це так: «All sins are attempts to fill voids» (Усі гріхи – це лише спроба заповнити порожнечу) (Weil, 2003, *Gravity and Grace*, p. 24).

Найцікавішою й найжорстокішою сценою була інтерперсональна комунікація між цими чоловіком і жінкою.

«У наших детей обязательно

Будет олень

Бемби

- не буде

- Бемби не будет?

- від насилля не може бути дітей

- Еще как может

- Мої сини не народжуватимуться від насилля»

Ми бачимо, як персонаж-чоловік повністю нехтує почуттями й узагалі суб'єктністю жінки, не сприймає її як особистість. Очевидно, тут ідеться вже про наступний патологічний вид насильства – садизм, бажання повністю й абсолютно взяти живу істоту, людину чи тварину, під свій контроль. Мова не просто про фізичне насилля, а про повне підкорення, перетворення на безпорадний об'єкт, з яким можна робити все, що завгодно, стати богом. Приниження й знущання – лише засоби досягнення повного підкорення. Найрадикальніша мета – змусити об'єкт страждати без можливості захиститися. Тобто суть садизму в перетворенні людини на річ, живого на неживе, адже внаслідок повного підкорення людина втрачає свободу.

«... обязательно

У наших детей

будет

Олень...»

У фіналі твору ми розуміємо, що персонажка-жінка завагітніла, а незабаром і народила. Тобто страшний «план» агресора втілюється. Цей момент можна вважати

кульмінацією як композиційно, так і в оптиці вайоленсології: мало того, що жінку зґвалтували, її ще й змусили народити цю небажану дитину.

Важливо згадати також деякі репліки інших персонажів з цього приводу:

« - мене викрали, він не мій...

- Не твій – хто? Друг? Муж? Сосед? Враг?

Да и где ж его взять? Своего-то?

(...)

Сама виновата

Зачем попалась?

Или может ты

Хотела попасть в эту историю?

В историю

С нами ведь никогда

Не происходит того

Чего мы не желаем втайне

Не знаю, зачем тебе это нужно?

Себя спроси

Может, хотела почувствовать

Каково это быть жертвой

(...)

- я, здається, вагітна...

- а я говорила...надо было поосторожней

как там – у вашего поэта – «отож, не треба ворога любити...»

Тобто цю типову, на жаль, модель токсичних аб'юзивних стосунків виправдовують і нормалізують. Ба більше, в усіх проблемах звинувачують жінку, а не маскулітного тирана-насилника. Популярне словосполучення «сама виновата» – перший маркер махрового віктімблеймінгу. Зважаючи на це, можемо стверджувати, що мовці наведених цитат теж є явними некрофілами, адже їх сліпо захоплює будь-який прояв насильства, вони симпатизують кривднику, тому що хочуть ідентифікувати себе з ним. Мова сили – найвиразніша й найзрозуміліша для них.

Що стосується персонажа жінки, можемо сказати, що вона пригнічена, але при цьому не покірна, до останнього чинить супротив, як може. Але їй бракує сил. Ця боротьба за власну волю, тіло, суб'єктність і, зрештою, життя свідчить про її вітальність і потяг до свободи. Вона чи не єдина постає перед нами як відчайдушна біофілка. Чим закінчилася її трансформація, чи вдалося йому її зламати, створити з людини рабину, з живого мертве, сказати важко. Припустимо, що не вдалося, адже фіналізується текст молитвою.

Розкриваючи альянсу, можемо припустити, що це демонстрація розвитку російської агресії, розгортання війни проти України й насильницьке захоплення територій. Представлення етапності від толерування й навіть запрошення ворога («проходите, проходите, обув можна не снимать. У меня тут кошки... Вот такие апартаменты. А вы надолго?») до трагедії справжньої війни.

Ураховуючи проблематику й уже згадані особливості воєнносологічної категорії інтеграції в тексті, можемо виділити ще одну важливу концепцію – особистих кордонів. Доречним, на нашу думку, тут було б проведення паралелей із проектом «Ритм 0», масштабним перформансом всесвітньо відомої сербської мисткині Марини Абрамович, що відбувся в 1974 році в Неаполі. У просторі галереї стояв стіл, на якому лежали 72 різних предмети (тройянда, ножиці, парфуми, помада, полароїд, молоток, дзеркало, ніж, пістолет, куля, мотузки, ланцюги, сіль, мед, пляшка вина, бокал, сокира, книжка, голка, дзвіночок і багато інших). Навпроти стола стояла сама Марина Абрамович, на якій висіла табличка з написом:

Інструкції:

72 об'єкти на столі можуть використовувати щодо мене як завгодно.

Перформанс:

Я – об'єкт.

Упродовж цього часу я беру на себе повну відповідальність.

Тривалість: 6 годин (20:00 – 2:00)

Перші три години, за спогадами перформерки, нічого особливого не відбувалося. Іноді хтось давав їй тройянду, одягав щось або цілував її. Але потім аудиторія поступово активізувалася. Один чоловік взяв ножиці й розрізав сорочку на тілі Абрамович, залишивши її напівоголеною. Люди почали саджати або класти мисткиню у різні пози, писати на її тілі помадою, фотографувати. Акціоністка взагалі не реагувала на маніпуляції відвідувачів, її завданням було перетворитися на живу іграшку, на ляльку. Жінка не рухалася, не дивилася в очі, не пручалася.

Ув останню годину перформансу ситуація погіршилася. У тіло художниці встромляли булавки, на голову повільно вилили склянку води, хтось зробив поріз ножем на шиї та злизав кров. Ще один чоловік узяв пістолет, зарядив його, вклав до рук Марини та приклав до шиї перформерки. Серед учасників почалася бійка, зброю забрали.

Коли минуло шість годин, працівник галереї повідомив про це Абрамович, як і було сплановано. І раптом вона «ожила»: підвелася, нарешті, подивилася прямо на аудиторію, почала рухатися. Як тільки перформерка перестала «бути об'єктом», усі учасники злякалися й утекли з галереї.

В інтерв'ю для The Guardian акціоністка згадувала про це так: «I still have the scars of the cuts. It was a little crazy. I realised then that the public can kill you. If you give them total freedom, they will become frenzied enough to kill you» (У мене досі лишилися шрами від порізів. Це було дещо божевільно. Тоді я зрозуміла, що публіка здатна тебе вбити. Якщо ти даси їм повну свободу, вони стануть достатньо скаженими, аби вбити тебе) (O'Hagan, 2010).

У цьому контексті пропоную інтерпретувати цей перформанс як демонстрацію відсутності розуміння людьми власних сталих етичних рамок і чужих особистих кордонів. Якщо чітко не окреслити межу й постійно не нагадувати про неї вже окреслену, то її просто немає або вона зникає.

«Это ведь и их страна

тоже

И некоторые ее даже любят

- по-своему...

- естественно, не по-твоему

По-твоему

Может быть

Только в твоём сне

- так, не по-моему... толерантність – одна з форм лагідного насилля

Над собою...

(...)

великий Путь

спокоен и дальновиден...

говаривал учитель

полюбить насилие

пренебречь им

родив любовь?»

Відбувається гра із категорією любові й толерантності. Авторка натякає, що толерувати насильство неможливо, що це вже не толерантність, а легковажність, навіть неадекватність. А категорії кохання й насильства не просто не сумісні, а протилежні.

У п'єсі проблема порушення кордонів оприявлена на кількох рівнях. По-перше, на буквальному, неодноразово порушені особисті кордони персонажки-жінки, по-друге, розмиті лінгвістичні й культурні кордони, як уже згадувалося, авторка провокує дискурс мовної шизофренії, тобто змішування двох мов – української та російської, – що призводить до витіснення однієї з них, і,

по-третє, на концептуальному рівні, йдеться про порушення державних кордонів України.

Що стосується сценографії, вона була вкрай аскетичною, режисерські рішення були на користь мінімалізму. У виставі майже не було музичного супроводу й звукових ефектів, декорації були взагалі відсутні. З об'ємів цілковитої темряви сцени акторку вихоплював лише великий білий промінь прожектора, тож вона більшість часу проводила в цьому круглому лайтспоті. Очевидно, все було створено у такий спосіб, аби глядача нічого не відволікало від блискучої гри та феєричних перетворень.

Висновки. Підсумовуючи, можемо стверджувати, що вайоленсологічний підхід можливо застосувати для аналізу сучасної драматургії. Головною проблемою тексту є конфлікт кохання та насильства, яким у різних формах сповнений твір. Завдяки аналізу ми розуміємо, що перед нами постає химерний і водночас сюрреальний світ болю й несправедливості, в якому більшість персонажів некрофільні та жорстокі. Насильство в цій виставі іманентне й виконує функцію реверсивного моралізаторства шляхом своєїрідної шокотерапії.

Список посилань

- Швейцер, А. (1973). *Культура и этика*. Москва: Прогресс.
- Fromm, E. (2010). *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*. Washington: American Psychiatric Association Publishing.
- O'Hagan, S. (2010). Interview: Marina Abramović. *The Guardian*. Відновлено з <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>
- Weil, S. (2003). *Gravity and Grace*. Winnipeg: BISON BOOKS.
- Weil, S. (2003). *The Iliad, or the Poem of Force*. Chicago: University Chicago press.

References (translated and transliterated)

- Fromm, E. (2010). *The Heart of Man: Its Genius for Good and Evil*. Washington: American Psychiatric Association Publishing.
- O'Hagan, S. (2010). Interview: Marina Abramović. *The Guardian*. Retrieved from <https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/oct/03/interview-marina-abramovic-performance-artist>
- Shveytser, A. (1973). *Kultura i etika*. [*The Culture and Ethics*]. Moskva: Progress [in Russian].
- Weil, S. (2003). *Gravity and Grace*. Winnipeg: BISON BOOKS.
- Weil, S. (2003). *The Iliad, or the Poem of Force*. Chicago: University Chicago press.

VIOLENSOLOGICAL ASPECT OF THE PLAY «THE HOWL
OF THE MUTE SHE-WOLF OR SCHRÖDINGER'S CAT»
BY OKSANA TANYUK AND ITS STAGE INTERPRETATION

Yegor Semenyiuk,

the Graduate of the master's program

«Literary and Artistic Analytics and Western European Language»

Institute of Philology, Taras Shevchenko National University of Kyiv

Kyiv, Ukraine

Scenes of violence are gaining more and more popularity and distribution in art, so the theoretical basis for the study of violence is consistently developed, which dictates the **relevance of the research topic**. Violenology is a new science about the nature, causes and types of violence, the methodology of which can be effectively applied to the analysis of works of art. The aesthetics of violence has been present in art since its inception. The methodology of analysis of violence is actively gaining momentum in the world. Therefore, it should not be avoided, but applied in the Ukrainian context as well. For example, for the analysis of Oksana Tanyuk's play «The Howl of a Mute She-Wolf, or Schrödinger's Cat», directed by Volodymyr Zavalnyuk as a solo play with actress Hanna Yaremchuk in the title role. The play is full of scenes of violence, so the use of such a methodology is quite logical, as it will clarify certain dominants and better understand the author's intentions.

The **aim of the study** is to apply the methodology of violence for artistic analysis in the context of modern Ukrainian drama. The **scientific novelty** of the work is that this will be the first such study in our literary criticism.

The **research method** is psychoanalysis by Erich Fromm as a philosophical concept of the relationship to life and death.

In **summary**, it can be argued that the violence approach can be used for the analysis of contemporary drama. The main problem of the text is the conflict of love and violence, which in various forms fills the work. Through the analysis, we understand that we are faced with a chimeric and at the same time surreal world of pain and injustice in which most of the characters are necrophilic and cruel. Violence in this play is immanent and performs the function of reverse moralizing through a kind of shock therapy.

Keywords: contemporary drama, violencology, violencology, violencism, violence, necrophilia, biophilia, performance, analysis.

Стаття надійшла до редколегії 08.10.2020.