



НАЦІОНАЛЬНИЙ ЦЕНТР
ТЕАТРАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА
ІМЕНІ ЛЕСЯ КУРБАСА

НАУКОВИЙ ВІСНИК
«КУРБАСІВСЬКІ ЧИТАННЯ»

ЕКЗИСТЕНЦІЙНИЙ ЛОКУС
У НОВІТНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ
ДРАМАТУРГІЇ

№3 ч.2

2008

ББК 85.33я5
К93

Редакційна колегія: Неллі Корнієнко, доктор мистецтвознавства, директор НЦТМ ім. Леся Курбаса (голова); Анатолій Баканурський, доктор мистецтвознавства; Олена Бондарева, доктор філологічних наук; Ганна Веселовська, доктор мистецтвознавства; Валерій Гайдабура, доктор мистецтвознавства; Марина Губаренко-Черкашина, доктор мистецтвознавства; Ігор Юдкін, доктор мистецтвознавства; Ірина Волицька, кандидат мистецтвознавства; Олена Левченко, кандидат філософських наук; Ольга Островерх, кандидат мистецтвознавства; Тетяна Бойко, Надія Мірошниченко, Наталя Шевченко — наукові співробітники НЦТМ ім. Леся Курбаса.

Випусковий редактор: Олена Бондарева, доктор філологічних наук, професор, провідний науковий співробітник НЦТМ ім. Леся Курбаса

Редактор-упорядник: Віктор Собіянський, учений секретар НЦТМ ім. Леся Курбаса

Коректор: Таїсія Тацій

Свідоцтво про державну реєстрацію друкованого засобу масової інформації Серії КВ № 14039-3010 ПР від 30.05.2008 р.

Рекомендовано до друку Вченою радою НЦТМ ім. Леся Курбаса (протокол № 13 від 17 квітня 2008 року).

К93 Курбасівські читання: наук. вісник / Нац. центр театр. мистецтв. ім. Леся Курбаса; редкол.: Н. Корнієнко (голова) [та ін.]. — К.: [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2006.

№ 3. ч. 2: Екзистенційний локус у новітній українській драматургії / ред.-упоряд. В. Собіянський. — 2008. — 386 с. — ISSN 1997-8642

Друга частина третього числа наукового вісника «Курбасівські читання» присвячена проблемі екзистенційного локусу у новітній українській драматургії. Здійснено спробу репрезентації певного наукового контексту довкола п'єс «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Авва і Смерть» О. Танюк та «Танці гончарного кола» Л. Чупіс. Такими кроками можна зініціювати не лише подальшу наукову рецепцію сучасної української драматургії, але й окреслити її слабкі місця і больові точки, які, можливо, нерідко стають на заваді просуванню новітньої драми на театральний кін.

ББК 85.33я5+85.103(4УКР)6я5

© НЦТМ імені Леся Курбаса, 2008

ПЕРЕДНЄ СЛОВО

Питання наявності та репрезентативності новітньої української драми досі є дискусійним. Хоча останнім часом дещо поживався інтерес до її сценічних інтерпретацій, все ж таки існує значна дистанція між драматургами, літературознавцями, істориками мистецтва, критиками, режисерами і теоретиками театру.

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса започаткував науково-практичний проект «**Новітня українська драматургія: моделі теоретичного і сценічного прочитання**», прагнучи об'єднати зусилля драматургів, науковців і театральних діячів на шляху інтеграції драматургії, театральної теорії та практики і створення адекватного контекстуального поля для подальшої драматургічної динаміки в українській літературі для театру.

Першу акцію «**Екзистенційний локус у новітній українській драматургії**» було проведено 17 листопада 2007 р. у Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса. Тоді на широке наукове та культурологічне обговорення було винесено п'єси «Душа моя зі шрамом на коліні» Ярослава Верещака, «Авва і Смерть» Оксани Танюк, «Танці гончарного кола» Лідії Чупіс. Постановку однієї із цих драм («Танці гончарного кола» — вистава «Кола Айсі», режисер — Олена Шапаренко, НЦТМ імені Леся Курбаса) було здійснено безпосередньо перед обговоренням, а дві інші п'єси зазнали різних версій сценічного прочитання: «Душа моя зі шрамом на коліні» — першопрочитання на фестивалі сучасної драми «Курбалесія», Харків — 2007; «Авва і Смерть» —

прем'єрна вистава НЦТМ імені Леся Курбаса, режисер — Є. Курман, березень 2008.

У черговій збірці ми вирішили здійснити першу спробу репрезентації певного наукового контексту довкола цих трьох п'єс. На нашу думку, такими кроками можна зініціювати не лише подальшу наукову рецепцію сучасної української драматургії, але й окреслити її слабкі місця і больові точки, які, можливо, нерідко стають на заваді просуванню новітньої драми на театральний кін.

Проте традиційна структура «Курбасівських читань», як завжди, значно ширша від контексту будь-якої локальної проблеми. Відповідно, і в цьому числі ми пропонуємо увазі читачів наші традиційні рубрики.

Олена Бондарева

Ольга Червінська

доктор філологічних наук

ТЕАТРАЛЬНИЙ РЕЦИПІЄНТ ЯК НАУКОВА ПАРАДИГМА

Деякі моменти сучасної літературної теорії надають змогу глибше усвідомити закономірності тих генетично найдавніших форм мистецтва, що з успіхом функціонують дотепер й до яких, зокрема, належить драма як вид мистецтва. Театральний текст динамічно дискурсує у просторі культури, яка постійно намагається вдосконалити оптику його трактувань. Починаючи з Аристотеля, який у своїй Поетиці влучно визначав драму через відому нам максиму (як вид такої миметичної форми, що *показує героїв як людей діючих та діяльних*), надалі дослідникам мало що пощастило у цьому питанні сприйняти і виголосити інакше. Навіть відштовхуючись від лексеми *показує* у напрямку розгортання закладених в її обрій додаткових сенсів, зокрема в бік сприйняття драми саме як *виговища*, науці тривалий час не вдавалося об'єктивувати останнє поняття. Аверроес, арабський філософ, перший та найкращий у свій час коментатор праць Аристотеля, автор чи не першого трактату середньовічної доби з поетики видовищ («Середній коментар», XII ст.), за реплікою У. Еко, у цьому питанні також «не вияв-

ляє особливої оригінальності й прямує за Аристотелем» [1, 153]. Відтоді про драму, певна річ, було написано надзвичайно багато, проте відносно «німого загалу», глядача, або театрального реципієнта справдешньої теорії бракує й досі.

У дійсності, сприймаючи драму саме як *виговисце*, плідним буде знаково конституювати значення цього явища у термінологічному сенсі крізь конструктивну бінарність, що формується із вельми складного простору сцени, що відповідає за механіку гри, та *кавеї* (лат. *cavea* від *cavus* — пустий, порожнистий), чи театру (місця для глядачів, розташовані навкруг оркестри), що відповідає за механіку сприйняття цієї гри. Другий елемент артикульованої тут бінарної композиції теоретично так і залишається незайманим чинником. Отже, аналізуючи стан драматичного мистецтва, найперше логічно звернутися до семантичного простору тієї самої «кавеї», яку передусім зобов'язана заповнити сумарна постать *театрального глядача* («споживача»). Сьогодні за своєю науковою парадигматикою він може бути визнаний як знаковий різновид категорії *реципієнт*.

Сучасний семантичний обрій цього поняття заповнюється відповідно загальної літературознавчої теорії в аспекті її комунікативних стратегій (автор — текст — читач). Сьогодні «кінцевий адресат» мислиться центральною фігурою рецептивних досліджень і вже — науковою категорією. Рецептивна теорія приймається багатьма дослідниками як органічна частина теорії комунікації, де сприйняття — це двобічний зв'язок між автором та адресатом; тоді як історико-літературна і позитивістська традиція зосереджувалася на самому «звертанні» до адресата, по

суті, ігноруючи останнього, тобто парадоксальним чином вбачаючи «кінцевого адресата» тільки в самому собі. Тепер, коли художня цілісність перестала мислитися як «автономна сутність» (або «світ у собі і для себе»), у ній побачили певну форму комунікативного процесу, у який включається (нарівні з цією цілісністю) автор-відправник і адресат-одержувач. Аналізуючи нову ситуацію, німецький теоретик Р. Бройер виділив два аспекти, що характеризують специфіку сприйняття художнього твору: перший (дишталтний аспект) пов'язаний з пізнавальним (інформаційним) рівнем тексту; другий (аналоговий) звертається до здатності читача розгорнути образ чи, за визначенням цього дослідника, «розтлумачити метафору» [2, 214]. Звідси, читання принаймні обертається еквівалентною творчому процесу інтерпретацією, але аж ніяк не пасивним сприйняттям, це лише початковий, «технічний» етап рецепції, далеко не самодостатній.

Комунікативна теорія породила такі типи досліджень, як аналіз читача з соціологічного погляду (аж до вивчення ролі «місць читання»: метро, черга тощо) і спроби його якимось чином «типологізувати». Тут у першу чергу встановлюються «типи світоглядної орієнтації», що так чи інакше формують рецепцію як «зворотній зв'язок». Ж. П. Борель, автор концепції соціології природи літературної комунікації як рецептивного «співпереживання» тим рівням тексту, які збігаються з читацькою соціокультурною детермінантою сприйняття, наполягає на тому, що розбіжність читацьких сприйнятів виявляється, як правило, в оцінно-світоглядних розходженнях, пов'язаних зі ставленням кожної з категорій читачів до проблем дійсності. Фактично те саме мають на ува-

зі, скоріше за все, й інші західні дослідники, говорячи про читацький «досвід» (наприклад Р. Шобер, Л. Бределла).

В аспекті теорії рецепції доречно ввести в дискурсивну зону ще й виділений термін «театральний глядач», використовуючи практичні набутки досліджень, зокрема, за літературним текстом, щоб продуктивно порівняти літературну та театральну ситуацію. Якраз підкреслимо, що уславлена рецепція сьогодні вже виходить за межі суто філологічні, потроху навіть зміщуючись у гуманітарні дослідження соціологічного, психологічного, історико-етнографічного та філософського кіл. Тим більше її доречно залучити до вивчення таких синкретичних об'єктів, як театр, для якого проблема реалізації дійства є найбільш онтологічно загостреною, оскільки вирішується у площині успіху. Саме успіх є найважливішим з аксіологічних вимірів театральної справи. Без глядача успіх втрачає сенс, він не може здійснитися у порожньому театрові, тут мають бути люди. Отже, пропонується метафоризувати поняття «кавея» як світ нерозкритих потенцій глядацької аудиторії й зробити першу аналітичну спробу його конституювати як наукову парадигму.

Підкреслимо, що навіть видатні драматурги ХХ ст. провіщали глядача як звичну «сукупність». Зокрема, Ж.-П. Сартр, коли писав: «І тому, що театр неможливий поза реалізацією єдності усіх глядачів, необхідно й знаходити для нього ситуації настільки узагальнені, щоби вони були властиві усім. Занурте людей у повселюдні граничні ситуації, котрі лишають для них лише обмежену кількість порятунків, зробіть так, щоби, вибираючи той чи інший вихід, вони тим самим обирали себе, — й ви виграли, п'єса

буде дійсно хорошою» [3, 93]. Увага теоретиків до театру скоріше традиційно розміщується у векторі сценічних стосунків, наприклад: автор — текст — актор як інтерпретатор тощо..., як ми це можемо зрозуміти з таких слів Ж. Дариди: «... театральність вимагає тотальності існування і не терпить ані інтерпретаційних зусиль, ані розрізнення між автором і актором. Перша вимога не органічного театру — це звільнення у стосунках до тексту» [4, 379]. Цей самий видатний теоретик, аналізуючи, зокрема, один з останніх текстів Антоніна Арто «Театр жорстокості» (1948 р.) як «закриття репрезентації», вважає за необхідне проголосити таке: «І нарешті, ми маємо справу з публікою пасивною, сидячою, публікою глядачів, споживачів, «жуїрів», — як кажуть Ніцше та Арто, — що дивляться виставу, яка не має ані справжнього обсягу, ані справжньої глибини, нерухому виставу, що пропонується їхнім сповненим нездоровою цікавістю поглядам таких собі сторонніх спостерігачів» [4, 475]. Отже, за драматургами й критиками, успіх лежить у площині створення «ідеального тексту». Проте історія культури знає чимало прикладів, коли цей «ідеальний текст» періодично з успіхом провалювався. Ще гостріше парадокс демонструє себе, коли певний театральний «текст» у різних обставинах сягає протилежних амплітуд сприйняття — класичною в цьому сенсі є сценічна історія драм В. Гюго, що відбувалася на тлі зміни стилістичних парадигм і сприймалася як революційна з відповідною реакцією публіки.

Поза тим, текст (у сучасній онтологічній версії цього поняття), нехай ми будемо мати справу з документальною фактурою його природи, навіть з точки зору самого автора є іманентно ворожим стійкій

рецептивній оптиці. Відповідно театральної ситуації, пов'язаної, скажімо, зі створенням драматургії про Айседору Дункан, доречним прикладом буде зізнання її самої, як мемуаристки: «У міру того, як просуваються мої мемуари, я все частіше схиляюся до думки, що неможливо викласти життя тієї людини, або, точніше, життя усіх тих людей, з якими зводила мене доля. Події мого життя, що тривали, здавалося б, десятиліттями, зайняли лише декілька сторінок. Проміжки часу, які видавалися тисячоліттями страждань та мук, що впродовж них я, у самозахисті, ставала абсолютно іншою істотою, аби зберегти своє життя, — уявляються на цих сторінках зовсім стислими». Таким чином, протагоністична основа будь-якого тексту заперечує адекватний рецептивний варіант, і ми, отож, маємо право констатувати, що рецептивна версія кожного твору існуватиме лише у контексті інших мінливих величин (як, приміром, успіх).

Звертаючись до характеристики *театрального реципієнта*, необхідно скасувати його символічну (знакову) узагальненість. Прийmemo його самостійну вагу відповідно до діалогічної комунікативної зчипки (автор-реципієнт). Скоріше за все, сьогодні лише теорія public relections пропонує враховувати наявність важливої тріади факторів комунікації (у вигляді сполучень таких трьох дефініцій: *відправник* інформації, *повідомлення* та *адресат* інформації) [5, 121], убачаючи в *адресаті* зручну синекдоху. Ця теорія може внести також свої корективи у теорію рецепції, пропонуючи власні методи утворення та подолання так званої «інформаційної асиметрії», яка спостерігається в стосунках протилежностей комунікативної (рецептивної) вісі. Говорячи про подолан-

ня цієї ситуації, піар-теорія порушує питання резонансності, вирішуючи його так: «Резонансні технології конструюються з акцентом на **адресаті** інформації». Ця теорія вже настільки просунулась у дослідженні різноманітних форм взаємодії між адресантом та адресатом, що перейшла у зону аналітичного розгортання *модусу зв'язку* як такого. На сьогодні у цьому плані зручно виокремлюються та аналізуються моделі так зв. «непрямої комунікації» [6, 61—77], до якої безперечно ми мали б віднести й специфіку стосунків між драматургом та його глядачем у стані театральної вистави.

Проте ще у 1960-ті роки майже інтуїтивно виокремив категорію «глядача» радянський літературознавець Георгій Гачев, підкресливши, що «актор грає на публіку, а глядач у залі налаштований на лицедійство. Обидва приймають правила гри й взаємодіють», а також артикулюючи, що «глядач — такий самий учасник вистави й у сучасному театрі, де він лише сидить або походжає по фойє, а не тільки у минулі часи — на карнавалах і синкретичних ігрищах. <...> Це — ряження, в інший світ перенесення тілом і духом. Глядачі у театрі також беруть участь у створенні особливої *атмосфери* театральності, видовищності» [7, 217]. Хоча автор не теоретизує з цього приводу у широкому розумінні, проте віддамо належне тому, що виголошення його позиції співпадає з Констанцьким науковим вибухом рецептивної теорії Г.Р. Яусса та В. Ізера (1967 р.).

Насправді актуалізується ставлення до феномену «театральний глядач» лише за часів появи у Нью-Йорку (а також подібне відбувалося в Осаці, Стокгольмі, Кельні, Мілані й Парижі, за спостереженням Сьюзен Зонтаґ) такого нового жанру видовищ, як

гепенінги: — «гібрид художньої виставки й театрального спектаклю», як їх визначила ця дослідниця. Ось, зокрема, що нею виокремлюється як концепт цього явища: «Можливо, найбільш вражаючою рисою гепенінгу є те, як він трактує (кращого слова не підбереш) публіку. Схоже, що подія призначена для того, щоб ображати глядачів і знущатися з них. Виконавці можуть бризкати на глядачів водою, чи кидати в них дрібними монетками, чи посипати пральним порошком, від якого починаєш чхати. Хтось може оглушливо гатити в барабан або вимахувати ацетиленовим пальником у напрямку публіки. Можуть одночасно грати декілька радіоприймачів. Публіку можуть примусити незручно стояти в переповненій кімнаті чи боротися за місце для стояння на дошках, покладених у воді глибиною декілька дюймів. Немає й найменших зусиль догодити бажанню публіки все бачити <...> (Схоже, що саме таке образливе залучення публіки становить, за браком чогось іншого, драматичну основу гепенінгу. Коли гепенінг сам по собі більш видовищний, а публіка — це просто глядачі, як у „Подвір'ї“ Алана Карпова, поставленому у листопаді 1962 року в Renaissance House, тоді спектакль значно менш вагомий і не такий захопливий.)» [8, 276].

Отже, передовсім нам необхідно усвідомити, що дефініція між «читачем» та «театральним глядачем» лежить у площині різної за своєю фактичною природою текстури реалізованого рецептивною свідомістю твору як такого. Якщо літературний твір реалізується читачем наодинці із текстом (причому читач не втрачає права на свободу — див. у В. Набокова: «Читачі народжуються вільними і повинні вільними залишатися» [9, 27]), то у разі вистави, ви-

довища, гепенінгів тощо ті ж самі читачі полоняться й угруповуються незалежно від того, усвідомлюють вони цю ситуацію (несвободи) чи ні.

Якщо читач — це одна, то глядач — умовна одна, хоча обидва поняття рівною мірою презентують категорію *реципієнт*. Втім позначають вони якісно різні, навіть, концептуально різні речі: глядач завжди стає елементом більш-менш великої людської сукупності, де він відіграє залежну від її настрою (буквально!) роль. Те, що *свобода* закладається в рецептивну структуру читача, в разі театрального глядача стає абсолютно неприпустимим. Йдучи за думкою більшості (авторитету), театральний реципієнт делегує свою оцінку саме їй (хоча в окремих випадках й тут можливий опір). Серед глядачів імпліцитно хтось стає генератором *колективної* інтерпретації, що спрямовує прочитання тексту в належний чин. Не випадково, звідси походять різні реакції глядача на один і той самий театральний «текст». Що таке «театральний текст» — теж відкрита проблема. У разі так званих «перформенсів», або такого «езотеричного типу видовищ» як «гепенінги» (С. Зонтаг) наявність тексту руйнує жанр.

Першорядно це означає, що необхідно підкреслити й розглянути *свободу / несвободу* цих двох різних «реципієнтів» у часі, просторі, виборі.

Сама А. Дункан наводила значущий приклад з приводу свого Московського турне, взятий зі спогадів К. Станіславського «Моя життя в искусстве»: «Я попав на концерт Дункан случайно, ничего дотеле не слыхав о ней и не прочтя ни одного из объявленных, возвещавших о ее приезде в Москву (подч. О.Ч.). Поэтому меня удивило, что среди немногочис-

ленных зрителей был большой процент артистов и скульпторов с С. Мамонтовым во главе, много артисток и артистов балета, завсегдаев премьер и любителей исключительных по интересу спектаклей. Первое появление Дункан не произвело особого впечатления. <...> Первый, начальный номер ее танцев был встречен наполовину жидкими хлопками, наполовину брюзжанием и робкими попытками к свисту. Но после нескольких номеров танцев, из которых один был особенно убедителен, я уже не мог оставаться хладнокровным к протестам рядовой публики и стал демонстративно аплодировать. Когда наступил антракт, я, как новокрещенный энтузиаст знаменитой артистки, бросился к рампе, чтобы хлопать. К моей радости, я очутился почти рядом с С. Мамонтовым, который проделывал то же, что и я, а рядом с ним был известный художник, потом скульптор, писатель и т.д. Когда рядовые зрители увидели, что среди аплодирующих находились известные в Москве художники и артисты, произошло сильное смущение. Шикание прекратилось, но рукоплескать пока тоже еще не решались. Лишь только публика поняла, что хлопать можно, что хлопать не стыдно, начались сначала громкие аплодисменты, потом вызовы и в заключение — овация» [10, 115].

Саме тут, крізь так звану ідею «метафізики присутності»¹, належить шукати ті ракурси, що дадуть

¹ «Метафізика присутності — термін, який увів у теоретичний обіг Ж.Даріда. Цим терміном він позначив філософську та метафізичну традицію, що ґрунтується на вірі в «присутність», у певний уніфікований трансцендентальний пункт посилення, що гарантує інтелегібельність та владу його дискурсу. Цей центр може набувати різних форм: Бог, істина, джерело, arche, telos тощо.

дійсну уяву про специфічність «театрального глядача» як значущого чинника категорії «публіка».

Література

1. Еко У. Искусство и красота в средневековой эстетике. — СПб: Алетея, 2003.
2. Breuer R. Literatur: Entwurf einer kommunikationsorientierten Theorie des sprachlichen Kunstwerks. — Heidelberg: Winter, 1984.
3. Сартр Ж.-П. К театру ситуацій // Как всегда — об авангарде: Антология французского театрального авангарда. — М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992.
4. Деріда Ж. Письмо та відмінність / Пер. з франц. — К: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004.
5. Почепцов Г. Информационные войны. — М.: Рефл-бук, К.: Ваклер, 2000.
6. Дементьев В. Непрямая коммуникация. — М.: Гнозис, 2006.
7. Гачев Г. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). — М.: Просвещение, 1968.
8. Зонтаґ С. Проти інтерпретації та інші есе / Пер. з англ. — Львів: Кальварія, 2006.
9. Набоков В. Лекции по русской литературе / Пер. с англ. и предисловие Ив. Толстого. — М: Независимая газета, 1996.
10. Дункан А. Танец будущего. Моя жизнь. Мемуары // Шнейдер И. Встречи с Есениным. Воспоминания. — К.: Мистецтво, 1989.
11. Термінологічний словник / Упорядкування М.Зубрицької // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. — Львів: Літопис, 2002. — С.786—813.

Деріда показує, що історія західного мислення завжди була закорінена у метафізику, а це означає, що історія завжди розглядалася як «проходження між двома присутностями», як проміжок між висланням від «власного» місця та поверненням до нього після періоду «запізнілості та мандрів». У метафізичному розумінні «впасти» в історію — у час і простір — і відірватися від оригінальної присутності водночас завжди є падінням у владу мови та знака. І у такому царстві падіння ми існуємо, а означена присутність завжди є відсутністю» [11, 611].

Анотація

У статті йдеться про семантичну наповненість поняття «театральний глядач» відповідно до загальної літературознавчої теорії. Доречно ввести в зону артикульованого терміну набутки досліджень над поетичним текстом як таким. Розбіжності між «читачем» та «театральним глядачем» лежать у площині різної за своєю «матеріальною» природою текстури. Першорядно це означає, що необхідно підкреслити й розглянути свободу/несвободу реципієнтів у часі, просторі, виборі та в аргументації «успіху».

Аннотация

В статье говорится о семантическом наполнении понятия «театральный зритель» в связи с общей литературной теорией. Имеет смысл ввести в зону артикулированного термина достижения в исследовании поэтического текста как такового. Различие между «читателем» и «театральным зрителем» пролегает в плоскости различной по своей материальной природе «текстуры». Прежде всего это означает, что необходимо подчеркнуть и рассмотреть свободу/несвободу реципиентов во времени, пространстве, выборе и аргументации «успеха».

Summary

Semantic meaning of the notion "theatrical spectator" (viewer) is considered due to the common theory of literary study. The research results of a poetic text are put into the area of the articulated term. The difference between "reader" and "theatrical viewer" is marked in separate levels of their "material" nature of structure. At first it is necessary to stress and analyze the recipient's being free/not free in time, space, choice and in arguments for "success".

Станіслав Росовецький

доктор філологічних наук

А ЧИ ПОТРІБНА НАМ ТЕПЕР ЕКЗИСТЕНЦІАЛЬНА ДРАМА?

Гадаю, що право на участь в обговоренні надають мені уважне прочитання трьох п'єс, розміщених на сайті НЦТМ імені Леся Курбаса, та роздуми над поставленими в проспекті Проекту трьох п'єс непростими питаннями.

Здається, висловлю загальну думку, не побачивши в п'єсі Лідії Чупіс «Танці гончарного кола» власне екзистенціальну драму — це коли із самого початку домовитися, що йдеться про напрям у драматургії, що виник у Західній Європі в 40-і роки ХХ ст. Блискучий версифікаційний таланти авторки не може приховати внутрішню пустоту тексту — як і його питому несценічність, так що можна привітати сміливість режисера Олени Шапаренко, що наважилася надати йому театральну інтерпретацію. Мені здається, що Лідія Чупіс із самого початку зверталася до читачів, а не глядачів, це п'єса для читання — тобто для процесу, коли можна відкласти на якийсь час книжку, щоб відпочити від бозна-кому потрібного каталогу коханців і знайомих Айседори Дункан, який чомусь все ж таки не перетворюється в синтетичну колективну постать («*VIN — єдиновладний... недосяжний...*»). Дивує й пієтет до самої постаті американської самоуки, що була вельми пери-

ферійним явищем у культурі свого часу, росіянам запам'яталася через свій шлюб з Есеніним і трагічну загибель, а в Україні не залишила помітного сліду.

Драматична казка «Слав. Ко-Ко» Ярослава Верещака заслуговує, безперечно, на окрему розмову. Але в контексті запропонованої Центром дискусії слід зазначити, що ідеологія цього твору не містить своєрідних екзистенціальних ідей, і це випливає, мабуть, із внутрішніх якостей створеного в «казці» головного персонажа («Грішник» + «Чорлай»).

Як на мою думку, найбільш цікавою та найбільш сценічною з поставлених на обговорення є п'єса Оксани Танюк «Авва і Смерть» — хоч своїми присвятами та епіграфом, що прямо не можуть бути втілені в театральній постановці, авторка ніби сигналізує, що йдеться знову про *Lesedrama*. Образ головного персонажа — геніального вченого, що самотужки намагається перемогти смерть, є відверто пародійним і демонстраційно застарілим (бо це персонаж масової культури 30-х—60-х рр. XX ст.), а комічна розв'язка, написана з молодечою неповагою до Смерті, цілком закономірна. Бо перед нами ніяка не «фентезі-притча з елементами чорної сучасності», а гарна комедія на умовний сюжет, щось на кшталт сучасного «Сна у літню ніч».

Коли спробувати коротко відповісти на питання, поставлене в проекті, «Чи можлива в сучасній Україні гарна екзистенційна п'єса?», відповідь буде: хіба така, як та, що її написала Оксана Танюк. А щоб аргументувати цей висновок, слід обговорити спочатку інше питання, сформульоване в проекті у такий спосіб: «Вписуваність/невписуваність сучасної української драми в естетичні пошуки європейської драматургічної літератури».

Почати з того, що «естетичні пошуки європейської драматургічної літератури» відбуваються зараз на достатньо розлогому просторі. З одного боку, престижну театральну премію отримує скандинавський режисер, що поставив власне пантоміму (тут і п'єси не було потрібно, сценарій), з іншого боку, Т. Стоппард пише низку дуже довгих п'єс про російських народних демократів XIX ст., починаючи з Белінського, кожна з яких іде протягом кількох вечорів. Ясно, що в цю амплітуду багато що вписується, коли підходити до питання абстрактно, міркуючи таким чином: коли українська драматургія є частиною світової, тож і ми відбиваємо загальні тенденції світової драматургії, або ж «вписуємося». Насправді ж, як відомо, світова драматургія не є простою сумою драматичних творів, написаних від Ісландії до Австралії. Це складний конгломерат національних драматургій, між якими існують далеко не ідилічні стосунки. Сильні тут надавлюють слабких, великі — малих, про християнську мораль ніхто не згадує, бренд і стала репутація опиняються поза дією естетичних канонів. Не треба також забувати, що драматург виробляє товар, що його пропонує театру, і тут діють безжальні закони конкуренції.

В Україні ж зв'язки із світовим театром фактично перервані: провідні західноєвропейські драматургічні театри не гастролюють у нас, росіяни ж привозять халтурку, розраховану на «нових руських», одним із не багатьох винятків тут стали нещодавні гастролі Малого театру. Жаль, що не маємо статистики, скільки творів сучасних українських драматургів ставилось у XXI ст. на Заході, і скільки — в країнах колишнього СРСР. Боюся, що загальна картина доволі сумна.

Становище ж у драматургії невідворотно відбиває стан театру. На жаль, українська драматургія відстає від вищого рівня світової, і той факт, що приміром, білоруська у ще гіршому стані, не має нас втішати. В літературознавстві подібний стан описувався як такий, що вимагає «прискореного розвитку», але універсальних рецептів вироблено не було. Зрозуміло, що українська драматургія, перебуваючи в летаргії соцреалізму, «проспала» моди на екзистенціальну драму і театр абсурду, але тепер, коли вона знаходиться у стані вільнішому, чи є сенс звертатися до «повторення пройденого» — пройденого іншими доволі таки вже давно? Мені здається, що тут можливі різні розв'язання стосовно екзистенціальної драми і театру абсурду. Коли у світовій драматургії екзистенціальна драма — це вже явище історії, то, в усякому разі, суттєві елементи драми абсурду раз по раз відтворюються в новітніх драматургічних текстах і постановках. Тому мені здається, що спеціальні зусилля по створенню зразків української екзистенціальної драми (щоб і в нас, як у людей) в розумінні чітко окресленого жанру були б непотребним педантизмом, тоді як кілька гарних п'єс абсурду могли б суттєво освіжити театральний репертуар.

Інший аспект проблеми — розрізнення власне екзистенціальної драми та екзистенціальних моментів (чи локусів) у сучасній драматургії. Драматургія завжди втілювала проблеми буття людини, і з цього погляду «Житейське море» Карпенка-Карого можна було б назвати екзистенціальною п'єсою. Представлені в проекті п'єси доводять, що і в сучасній українській драматургії вистачає текстів, де екзистенціальні локуси дуже помітні. Я би ще прига-

дав п'єсу Григорія Штона «Канон» про смерть фізично-чорнобильця з дуже сильним фіналом.

Насамкінець висновок. Як на мою думку, сучасний український драматург має оволодіти усім досвідом світової драматургії, не шкодувати сил, щоб підняти свій особистий культурний рівень. Справжній успіх прийде не на шляху учнівського повторення етапів розвитку світової драматургії, пропущених українською, а якщо вдасться втілити національну специфіку в творі справді новаторському. Складно це? Аякже.

Анотація

Автор наполягає на тому, що в світовій драматургії екзистенціальна драма є вже явищем історії. Українська драматургія, перебуваючи в летаргії соцреалізму, «проспала» моду на екзистенціальну драму і театр абсурду. Тепер вона має пройти фазу «прискореного розвитку», синтезуючи, а не дзеркально повторюючи здобутки світової драматургії ХХ ст.

Аннотация

Автор настаивает на том, что в мировой драматургии экзистенциальная драма является уже явлением истории. Украинская драматургия, пребывая в летаргии соцреализма, «проспала» моду на экзистенциальную драму и театр абсурда. Теперь она должна пройти фазу «ускоренного развития», синтезируя, а не зеркально повторяя достижения мировой драматургии ХХ века.

Summary

An author insists on that in world dramaturgy existential drama is already the phenomenon of history. Ukrainian dramaturgy, in lethargy of socialist realism, "overslept" fashion on existential drama and theater of absurdity. Now it must pass the phase of "speed-up development", synthesizing, instead of mirror repeating, achievements of world dramaturgy of a XX century.

Оксана Когут

кандидат філологічних наук

ПОЛІТЕЇЗМ ЯК МІСТИЧНА
СТРУКТУРУЮЧА ГРА
У СЮЖЕТНИХ АРХЕТИПАХ
СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

На рівні підсвідомості межа століть завжди асоціюється з явищами містичного порядку. Відчуття невпевненості, дискомфорту, часом і страху супроводжують її. Разом із тим, це період формування нових ідеалів, пошук визначень і понять для ситуації, що трансформує усталені риси соціокультурного простору. На рубежі XIX—XX ст. спробу пояснити сенс людського життя, необхідність самопізнання та визначення трансцендентності здійснили Х. Ортега-і-Гасет, Г. Марсель, М. Гайдеггер, К. Ясперс — мислителі, філософські сентенції котрих лягли в основу екзистенціалізму, що також знайшов своє художнє втілення в українській драматургії цього періоду. Має рацію Ярослав Поліщук, стверджуючи, що «література, приймаючи виклик часу, антропологізує та інтимізує проблему людської екзистенції» [11, 130].

Закономірним явищем є актуалізація поетики екзистенціалізму українською драматургією на межі XX—XXI ст., коли водночас змінюється ціла епоха, вивершуючи цикл першого християнського тисячо-

ліття. Пропоновані для літературознавчого аналізу твори О. Танюк «Авва і Смерть» і Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» сугестують екзистенційні, праукраїнські, містичні, барокові етико-естетичні архетипи.

Авторське жанрове означення п'єси О. Танюк «*фентезі-притча з елементами чорної сучасності*» радше декларує настроєве тло п'єси, аніж вказує на його жанрову приналежність. Притча — це форма іносказання, водночас і послання, бажання через зрозумілі поняття донести зміст і значення сакрального знання. Відбувається інтерактивна гра з префігурацією смислів між автором та реципієнтами. Тетяна Михед наголошує, що «слово притчі витворює континуальну, міфологічно замкнену і позачасову картину світу=універсуму. Тут відсутня випадковість і панує закономірність як вияв Провіденціалізму» [9, 93].

Характеристика дійових осіб, що її подає О. Танюк, це свого роду художнє програмування ролей як психотип поведінки. У силовому полі християнської культури Єва (як перша жінка Всесвіту) втілює гріх пізнання, через неї Смерть осягла людський рід, а Петро прагне повернути безсмертя засобами кріогенної медицини (наукового пізнання), створивши «*сироватку Гергу*». Однак помилка крилася в самій концепції сприйняття небуття як Істини, екзистенційного шляху до пізнання. Мотив боротьби за владу сакралізує простір драматичної дії, водночас віра в ідею спасіння людства, кохання, Абсолют межує з давнім як світ бажанням дорівнятися до Бога. У цій драмі містичний світ потойбіччя постає повновартісною макросистемою з власними законами життя, залишаючись непізнаною людиною. Виникає

питання: котрий же з цих світів справжній, в якому з них людське буття є істинним.

Драматична дія розгортається в будинку (дім — архетип образу Космосу), його простір — сакралізовано — мікросвіт цієї родини, тому знаковим є сам факт трансформації, свого роду інваріантність у системі модулів: коридорів, кімнат, сходів. Так у бароковому театрі був чіткий розподіл на три рівні: небо (рай), земля (реальний світ), підземний світ (пекло). Об'єднує ці модулі не тільки спільність просторової динаміки сценічного вирішення, а й сам принцип симультанності дії. Аналогічно, як і в середньовічній драмі, тут присутній Хор (у цьому випадку це завжди голодні підлітки дівчатка-квартирантки), проходять чудернацькі і незрозумілі процесії Посольства Шиви, які виконують дивні ритуалізовані дії і бавляться словами: *«Рама любить маму! Рама мамі — мама Рами! ... Шива Рама, шиварама, шиварама...»* [14, 2].

Пантоміма, що розігрується у 7 та 16 сцені (між рукою у білій рукавичці з трояндою та Лялею, яка, не отримавши її, рве на шматочки газету) теж одна з типових рис театру бароко. Сцени 3, 9, 11 відповідають типу класичної інтермедії. Гурт дівчаток-хористок, які мешкають у домі Еви, вповні підходять під означення прадавніх ініціанток, котрі перебувають за межами соціальної спільноти, замкнені у просторі кількох кімнат [Ініціації], згодом опиняються у лісах під Чорнобилем (теж знаковим, це територія, де на уламках індустріального суспільства формується неоспільнота з людей, які залишилися в Зоні, змушені самотужки проходити увесь шлях цивілізації. Цікавою у цьому контексті є сюжет екологічної п'єси в одну дію Юлії Когут «Деякі бажання здійснюються» [8]).

У п'єсі О. Танюк є Голос газетного маніяка, який так само, як і в барокових виставах, розповідає про жахливі події, котрі не розігруються безпосередньо на сцені, а відбуваються за лаштунками (зачитує газетні повідомлення), це суттєво динамізує сюжетний розвиток. Водночас ці коментарі слугують єдиним зв'язком мешканців будинку із зовнішнім світом. Вирвані з контексту газетні цитати провокують художнє перетворення реального часу та подій, дистанціюють і містифікують у такий спосіб лінійний хронотоп п'єси (цей прийом використовував В. Винниченко у романі-утопії «Сонячна машина», А. Деблін, К. Чапек, насичуючи його есхатологічними настроями).

Барокова сміхова культура відлунює вповні у сцені, коли Петро разом зі Смертю дружньо сидять і попивають віскі з миш'яком (герої Олександри Погребінської у драмі «Осінні квіти» з метою пізнання буття теж потребують кави з миш'яком). Бурлескно-травестійний характер має розмова Єви зі Смертю, коли вони перегукуються крізь зачинені двері, а предмет суперечки у кожній з героїнь свій власний. Рецептивне зміщення семантики смерті з категорії явища містичного та неминучого для людини у сучасному світі нівелюється до реалістичного співвідношення замовник — убивця (кілер), такий собі блюзнірський професіоналізм, як от у драмі Ігоря Липовського «Скочмен». До того ж Смерть підробляє («халтурить під бойовик»), що надає ситуації в драмі О. Танюк «Авва і Смерть» комічного забарвлення. Окрім того «клієнт» попався такий недовірливий, що вимагає доказів реального існування цієї дивної пані. Але натомість, щоб усвідомити присутність ірреальної гості у домі, Петро впевнений у тому, що ним зацікавилися її земні втілення — органи безпеки.

Пропозиція Смерті зіграти у карти нагадує нам ігрову колізію «Пропалої грамоти» М. Гоголя, коли козак Микола виграє у нечистої сили в карти власну душу, а герої Неда Нежданой «Коли повертається дощ» ритуалізують у грі власне життя, визначаючи ролі відповідно до карт, що випадають їм.

Смерть у праукраїнських віруваннях сприймалася як сон. Жерці-волхви вірили у воскресіння мертвих, як зерно, що падає в землю і проростає (воскресає) навесні. Свою жертву задля науки Єва сприймає як ще одну спробу, хай і останню повернути коханого, тому їй відповідна асоціативна казкова семантика: «Спляча красуня». Діалог між Смертю і Петром вказує на сюжетний архетип казки «Про Правду і Кривду».

Присутній міфічно-казковий наратив, у якому співіснує як праукраїнський політеїзм, так і пантеїзм, що характеризує перехідний період до власне християнства. Назва еволюційного відкриття для людства — «Сироватка Герди», що відсилає нас до семантики казки Г-Х. Андерсена «Снігова Королева». Смерть тричі приходить у гості, головних дійових осіб — семеро, це дозволяє висловити припущення про спорідненість драми О. Танюк з найдавнішими сюжетами кумулятивних казок. Образ Смерті у цій п'єсі вказує на латентний архетип праукраїнської богині — Мокоші, яка визначала людські долі та панувала над світом мертвих (тобто водночас була початком і кінцем людського життя: народженням і смертю), відтак в концептуально іншому ракурсі прочитується фінал сучасної драми «Ава і Смерть».

«Втрата прямого зв'язку з чистою духовністю, з трансцендентною суттю людської буттєвості уявля-

ється однією з головних причин соціокультурної кризи сучасної цивілізації» [15]. Загострюється проблема особистого самовизначення. Егоцентризм Петра з легким напленням манії величчя (герой Я. Верещака Слав. Ко-Ко відвертіший у власних номінаціях «видатний драматург», «великий письменник») вказує на тип латентного диктатора у призмі особистісної кризи середнього віку, що не виходить за вузькі рамки родинного кола, не глобалізує буття Всесвіту, це не світові реформи Народного Малахія Миколи Куліша. Петро шукає ключ до безсмертя, проте не усвідомлює поняття Вічності для всіх, що породить Хаос. Смерть — один із засадничих стовпів Світобудови. Так у середньовіччі існував театр смерті — аутодафе [7, 163—167], де публічно карали за ересь та за відступництво з виховною метою. Врешті у Біблії вказано, що раніше люди жили кілька сотень років: чи то літочислення було інше, чи сприйняття часу. Смерть не містить поняття постійної присутності у свідомості людини, тому вона так іронізує над епітафіями обивателів.

Іван, Ева, Петро, Ляля, Барбара, Смерть — включені у гру-проживання, що при сюжетному повороті розгортає нові колізії вибору, оголюючи нерв самовизначення у кожного з них особно. У результаті боротьби, що відбувається в душі героїв, а відтак їх рецепції Смертю, вона теж постає перед вибором, як чинити з цими людьми.

Сюжетний архетип любовного трикутника: чоловік-дружина-коханка закодована у іменах героїнь Ева-Ляля (Лоліта) — семантичні антитези, згідно з біблійною притчею про першу жінку — Лоліту, яка залишила Адама. Натомість Всевишній створив з його ребра покірну у всьому Еву (апокрифічні твори

Анатолія Франца), однак у праукраїнському пантеоні Ляля (Леля) — богиня кохання.

Ім'я Варвара на Заході вимовляється як Барбара. Дослідники вважають, що це ім'я, пов'язане з уявленнями про чужоземців, виробилося ще у попередників еллінів — пелазгів, до яких воно могло потрапити з Вавилону, де панував жорстокий культ бога Сонця, котрого називали Бар-Баром. Варварин день (4—17 грудня) — у народі є прикмета, що цього дня приходить зима. Обрядове варення пирогів (вареників) у цей день — одна з первісних культових передсвяткових містерій Щедрого вечора [10]. Маємо ще одне покликання на ініціативну модель ритуалізованої їжі: Ева, як у притчі про чудо нагодування 5 тисяч людей двома рибинами і трьома хлібами, готує незліченну кількість сніданків для всіх квартирантів і чоловіка, і це тоді, коли родина у критичному фінансовому становищі.

Солярний культ був головним у наших предків. Так, Симаргл (Переплут) — Бог Сонця літнього сонцестояння (сім Ярил), охоронець коріння Дерева життя, зазвичай зображався в образі собаки. Трипільські розписи V—III тис. до н.е. містять зображення псів, що скачуть і перевертаються біля молодих рослин. Ім'я собаки — Авва — витримано в стилі барокових «грашок», воно однаково читається справа наліво і зліва направо. Неоднозначне також ставлення Петра до собаки — як головного помічника та інструмента. Василь Балушок аргументує: «прадавні уявлення про людей-псів, пов'язані з ініціативами (*юнацькими*)... (...) ... зображення святих із звіриними, і в тому числі з собачими, головами в православних храмах Пермської губернії в минулому взагалі не було рідкістю... (...) ... вважалося, що

пес може відвертати уроки, зустрічатися з духами, передбачати майбутнє і т.п.» [1, 139—140].

Також у тексті драми зустрічаємо чимало прямих покликань на Книгу Книг, як от не дім, а божевілля, «щось содомо-гоморіодальне» [14, 7], повернення Івана сприймається щонайменше як воскресіння Лазаря. Врешті, саме поняття Любов — як християнська парадигма, що власне і втілює людське безсмертя. Інші християнські чесноти, такі як терпимість, усепощення, богомольність, актуалізують коди цієї релігійної естетики. Єва неодноразово намагається застерегти чоловіка від самовільного вторгнення у сакральне поле світобудови, адже Господь — це вічність, яка володіє часом. Герої цієї драми оприявнюють потужний комунікативний розрив як на рівні особистісному, так і на психологічному. «На комунікативних засадах будуються глибинні екзистенційні конфлікти між статями, коли вони говорять різними мовами, продукуючи або мовчання, або паралельні мовні світи, за якими стоять принципово різні особистісні первні» [12].

Ерік Берн, аналізуючи гру «Коли б не ти», застосовує трансакційний аналіз, що є частиною соціальної психіатрії, і класифікує її як подружню, явище з галузі соціальної динаміки (у шлюбі чоловік і жінка налагодили соціальний контакт і створили соціальну групу). Подружжя обопільно впливають на поведінку та реакцію один одного, що становить соціальну дію [3]. Парадоксальним є сама підміна ролей і реплік, що їх проголошують Єва та Петро, адже насправді цинічно звучать слова обвинувачення у власних невдачах чоловіка-тирана (чи, як зазначає авторка, егоцентрика) звернені до дружини, котра свідомо прирекла себе як жертву кохання, врешті

його кар'єри. Напрошується паралель із героїнею драми В. Винниченка «Брехня» — Наталією Павлівною, котра доволі вдало грає роль люблячої, вірної, самовідданої дружини талановитого вченого — Андрія Карповича, водночас віртуозно маніпулюючи ще кількома чоловіками (Антоном Михайловичем та Іваном Стратоновичем). Ця сюжетна паралель цікава і з точки зору вибору героїнь: обидві зважаються на фактичне самогубство, заради того, щоб гра тривала, життя не змінювало сценарію, а власна роль залишилася в тому ж амплуа — жертви. Втеча у смерть (потойбіччя) — це екзистенційне осягнення свободи.

Єва шукає забуття у смерті, тому погоджується на цей експеримент. З огляду на політеїстичну декодифікацію сюжетно-образних архетипів вияскравлюється паралель із містичною постаттю Мавки (Леся Українка «Лісова пісня»), котра добровільно віддається на волю Того, що в скалі сидить. Обоє героїнь повертає до життя могутня сила кохання, так само як і трансцендентне «Я» розполовиненого казкаря на прізвисько Слав. Ко-ко в п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Оксана Забужко відзначає «непохитну, істинно релігійну в і р н і с т ь єдиному відблиску Епіноїї Світла, доступному на землі, — б о ж и с т і й л ю б о в і . Амог, отже, відкриває доступ до гнозису (...); а вже гнозис увінчує духа (Мавку) безсмертною душею і дарує душі (і Мавчиній, і Лукашевій) визволення з-під влади поцейбічних (кармічних) законів, т.зв. «індивідуальне спасіння» [6, 244].

Сюжетний архетип містерії ініціації наскрізний у драмі О. Танюк. Єва — офірна жертва, водночас вони з Іваном єдині, хто пройшли всі випробування і

допущені (ініційовані) до сакрального знання про безсмертя любові — її істинність як код вічного життя. Перебуваючи на порубіжжі двох світів, вони отримали новий шанс по-іншому вибудувати моделі поведінки у реальному житті, зробити взаємини такими, які до цього моменту здавалися їм неможливими.

Однак любов — «це ще не комунікація, але її джерело, за допомогою якої комунікація висвітлюється», «субстанційний первень самобуття в комунікації», вважає К. Ясперс, «**екзистенціальна комунікація** є не просто «особистісним відношенням», а (за влучним визначенням С.С. Аверінцева) глибоко інтимним і особистісним спілкуванням в «істині» [13, 4]. Останній і найвагоміший аргумент дружини у суперечці, що нівелює усі патетичні заяви Петра, — смерть їхньої дочки. Істини буття суворі, тому молитва стає єдиним шляхом для сакрального Логосу. Линучи з вуст Єви та Івана, вона радше нагадує містичні закликання (замовляння), натомість Петра вона повертається у справжність буття, ставши каталізатором його духовного зцілення.

Очікуючи на повернення Івана, Єва щось нервово в'яже, нитка рветься кілька разів, як плетиво долі, коли зіставляти поневіряння Івана потойбіччям, то на асоціативному рівні його почуття до Єви — це свого роду нитка Аріадни, що не дозволила йому заблукати у нетрях власної самоідентифікації. Окрім цього давньогрецького сюжетного архетипу, драма рясніє «літературними цитатами», як от: Фауст і Мефістофель, Тургенєва «Муму», «я відповідаю за тих, кого...», смерть, яка «за легке дихання» — твір Буніна «Легке дихання».

Високі філософські квінтесенції розбиваються об «житейські» міркування Смерті за чаркою про ре-

альність часу, бажання відбутися, статися, що запечучує екзистенційну поетику. Висунута концепція життя тепер і справжнього, сьогодні, а не боротьба з собою заради майбутнього, іншого, не «острівного», як робить це героїня «Ще однієї притчі про любов» Л. Волошин — Марта, де вербалізує ці смислорівні — Собака, що залишається здихати самотньо на острові.

У фіналі драми не випадково конкретизовано подієвий Час — Різдво. Це перемога над смертю, адже з приходом у світ Сина Божого ми отримали доступ до вічного життя, викуплення і спасіння. Проте, не всі коди відкриває нам авторка, адже Єва — вагітна, отже, знову перебуває у помежовому стані (у жінки зараз дві душі), а чудернацька бабуся, що оселяється у них дома дивним чином, «впорядкувала» фінансові та майнові питання й вперто відмовляється працювати, хазяйнуючи із задоволенням серед простих смертних.

У дещо іншому ракурсі розгортає проблему людської екзистенції Я. Верещак у драмі «Душа моя зі шрамом на коліні». Автор розчленовує концепт героя Я — Той — Він, виокремлюючи як самодостатню дійову особу Того, що репрезентує, а відтак і фіксує стани особистісного «Я» і гендерного «Він». Двійник потрібен задля відчуженого сприйняття героєм себе. Водночас поширений архетип цього образу — погана копія, фальшивка, імітація, врешті, симулякр, що імітує талант, любов, врешті, саме життя.

Реверсове «проживання» знакових подій власного життя, свого роду перевірка правдивості емоційно-психологічної рецепції Слав. Ко-Ко, дозволяє структурувати гру-суд, адже і обвинувачення, і захист замкнено у свідомості головного героя. Він,

«отруєний театром», безпосередньо звертається до глядачів із власного потойбіччя, залучаючи їх до цієї гри не лише у ролі свідків, але й суддів. Однак йому не відомо, що головну партію тут веде її величність — Вічність, тому й поводитьсь природно, адекватно своїй поліаспектній людській іпостасі.

Самобичування головного героя не позбавлені елементів театрального каяття, де відчутне позування і «гра на публіку», самозамилування та хизування, котрі межують зі щирим розпачем. Варіант із купівлею індульгенції про запас, на випадок, коли буде перевищено ліміт гріхів. Така емоційна реакція теж вказує на поведінковий лицарський архетип, коли сльози і крик не вважали виявом слабкості чи відсутністю мужності. Врешті, тема смерті у поєднанні з прийомом «театру в театрі» актуалізована ще у драмі Миколи Куліша «Маклена Граса».

Смерть грає роль то кактуса, то кішки, то королеви білих мишей (згідно з постулатами Аристотеля, душу має усе живе: рослини, тварини, люди) «викладається на всі сто», очевидно, що й сама отримує задоволення від такої «екзистенційної комунікації», демонструючи ініціанту його ж гріхи. Родоначальник німецької містики Майстер Екхарт обстоював думку про те, що божественною душею володіє тільки людина. Продовжуючи розвивати цю теорію, Іоган Таулер поділяє сили душі на зовнішні і внутрішні, відтак формується вчення про дуалізм людської природи [15]. У цьому ключі містичне роздвоєння душі Я на Слав. Ко-ко та Кулая постає свого роду ретрансляцією цієї філософської концепції. Ролі, що їх грає смерть, можна сприйняти і як маски, які вона віртуозно змінює. Врешті, усе дійство виявилось лише репетицією Смерті.

Цікаві також міркування Олени Бондаревої про Білобога і Чорнобога в руслі національного міфополітеїзму, де «маємо справу з перекодованим повноцінним варіантом близнюкового міфу, широко опрацьованим у фольклорних жанрах, насамперед казково-легендарних (генеалогічно і типологічно найбільш близька колізія — мандровані сюжети про Правду і Кривду)» [2, 279]. Не можна оминати увагою і таку знакову розбіжність між героєм та його антиподом, як розкішні кучері та лисина, сприймаються як ритуальна стрижка і гоління посвячених (ініційованих) [1, 185], адже лише один з них пройшов обряд, а інший долучається до нього через зовнішню ознаку, за фактичної відсутності знання опіняється у силовому полі пізнання.

У теології протестантизму постійно розроблялися питання пошуку смислу життя, призначення людини та її ціннісного світу. Згідно з філософськими постулатами «екзистенційної теології» Рудольфа Бульмана [15], смерть — результат гріхів, розплата за них, але залишається відкритим питання диференціації самої провини: за вчинене та помислине чи за пізнання його (Адам і Єва). В праукраїнських віруваннях українців відсутнє поняття гріха в його ортодоксальному тлумаченні.

Отже, поряд з екзистенційними темами самоаналізу, сутності буття, смерті, свободи, часу, автори реструктурують гностичну модель світу, почасти через алогічне змішування кодів різних світоглядних систем: міфологічних, релігійних та філософських. Містична гра постає як структуруючий засіб у сюжетних архетипах національної драматургії, що повертає у такий незвичний спосіб, реінкарнує первинне сприйняття ціннісних орієнтирів людської

спільноти. Сучасна українська драматургія активно формує власні новітні етико-естетичні художні парадигми, реципіюючи та трансформуючи філософсько-культурологічні локуси прадавніх вірувань, містицизму, бароко.

Література

1. Балушок В. Обряди ініціацій українців та давніх слов'ян. Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України. — Львів — Нью-Йорк: В-во М.П.Коць, 1998.
2. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. — К.: Четверта хвиля, 2006.
3. Берн Е. Игры, в которые играют люди. Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры. Психология человеческой судьбы. — Минск: Прамеб, 1992.
4. Верещак Я. Слав. Ко-Ко. Душа моя зі шрамом на коліні: Сучасна казка // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряд. Н. Мірошниченко. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2004. — С.97—137.
5. Давидюк В. Первісна міфологія українського фольклору. — Луцьк: Волинська обласна друкарня, 2005.
6. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. — К.: Факт, 2007.
7. Клековкін О. Блазні господні: Нарис історії Біблійного театру. — К.: АртЕк, 2006.
8. Когут Ю. Деякі бажання здійснюються. Екологічна п'єса в одну дію. Молода література: Молодіжний літературний портал. — Доступно з: <http://www.literatura.iatp.org.ua/show.php?id=1736>.
9. Михеда Т. Притча як принцип організації романтичного наративу // Літературна компаративістика. — Вип. 1. — К.: ПЦ «Фоліант», 2005. — С. 86—97.
10. Українська міфологія. — Вид. 2-ге. — К.: Либідь, 2005.
11. Поліщук Я. Література як стан духовної екзистенції: парадокси інтелектуальної ситуації ХХ століття // Наукові записки. Серія «Філологічна». — Острог, 2005 (200 с.). — С. 114—132.
12. Ставицька Л. Мова і стаття // Критика. — 2003, червень.
13. Ситніченко Л.А. Комунікативно-діалогічна концепція ідентич-

ності в контексті сучасних філософських дискусій. Публікації Інституту філософії імені Г.С.Сковороди НАН України. Мультиверсум. Філософський альманах. — К.: Центр духовної культури, — 2005. — № 48. — Доступно з: http://www.filosof.com.ua/Jornel/M_48/Sitnychenko.htm.

14. Танюк О.Л. «Авва і смерть». — Доступно з: novitniukrpjesi.h.com.ua.

15. Шабанова Ю.О. Трансперсональна метафізика німецької середньовічної містики. Автореф. дис. ... докт. філ. наук. — Доступно з: <http://disser.com.ua/contents/9019.htm/>.

Анотація

У цій статті Когут О.В. розглядає політеїзм як містичну структуруючу гру у сюжетних архетипах сучасної української драматургії. Автор декодує притчевий і казковий сюжети драми О. Танюк «Авва і Смерть» та Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Аналізується гра-префігурація зі смислоформами язичницько-містичної та християнської поезики крізь призму екзистенційних філософських парадигм. Проводяться сюжетно-образні паралелі з українською драматургією поч. ХХ ст, генезою праукраїнських обрядових дійств та містерій.

Аннотация

В этой статье Когут О.В. рассматривает политеизм как мистическую структурирующую игру в сюжетных архетипах современной украинской драматургии. Автор декодирует притчевый и сказочный сюжет драмы О. Танюк «Авва и Смерть» и Я. Верещака «Душа моя со шрамом на колене». Анализируется игра-префигурация со смыслоформами язычески-мистической и христианской поэтики сквозь призму экзистенциальных философских парадигм. Проводятся сюжетно-образные параллели с украинской драматургией начала ХХ века, генезом праукраинских обрядов и мистерий.

Summary

In this article O. Kogut investigates polytheism as mystic structuring play in subject archetypes of modern Ukrainian dramaturgy. The

author decodes parable and fairytale subject of the dramas Abba and death by O. Tanjuk and My Soul with a Scar on Its Knee by Ya. Vereshchak. Analysis of game-prefiguration with pagan, mystic and Christian poetics notional forms through the prism of existential philosophic paradigms is made. The author also accomplishes subject and figurative comparison with Ukrainian dramaturgy of the XX-th century beginning, ancient Ukrainian ritual ceremonies and mysteries genesis.

*Борис Дабо-Ніколаєв*ЛЕГКЕ ДИХАННЯ СМЕРТІ
У П'ЄСІ ОКСАНИ ТАНЮК «АВВА І СМЕРТЬ»

Страждання і смерть завжди виступали тими пограничними досвідами, що долали відчуття захищеності, змушували людей задаватися екзистенційними питаннями. Людина постійно жила і живе в усвідомленні власної смертності. І це спонукає її до все нового й нового осмисленні феномену смерті у релігійно-філософській чи художньо-образній формі.

В європейській гуманітарній традиції так склалося з прадавніх часів, що релігійна свідомість, філософія, красне письменство та психологія крокують поруч у своїх спробах осягнути сутність буття людини, філософською мовою — онтологічну проблематику. При цьому особлива увага приділяється або розмірковуванням про смерть, або образному сприйняттю цього феномену. Відповідно, постійно створюються тексти, котрі чи будучи на межі філософії та художньої словесності («Діалоги» Платона), чи, належачи до останньої, за глибиною осягнення людської екзистенції не тільки не поступаються текстам філософів та психологів, а й випереджають їхні відкриття та розмірковування, інколи відіграючи роль доказів у наукових дискурсах (твори Софокла, В. Шекспіра, Ф. Достоевського та багатьох інших драматургів, прозаїків, поетів).

Назва нашої розвідки є цитатою з самої п'єси О. Танюк. Смерть (персонаж твору) каже до іншого персонажа Петра: «Для кожного вигадую свої рими, ліричні порівняння, гарую легке дихання... Воно ж у мене легке?» [18]. Ці слова є безпосередньою ремінісценцією і назви оповідання І. Буніна («Легке дихання»), і останнього, ключового висловлювання головного персонажа Олі Мещерської, котра звертається до своєї подруги зі запитанням-ствердженням: «...головне, знаєш що? Легке дихання! Адже воно в мене є, — ти послухай, як я зітхаю, — тож правда, є?» [2, 250].

Дане оповідання входить в обов'язкову лектуру не лише російських, а й українських школярів, тобто у будь-якого не фахового, а просто уважного читача (у даній розвідці текст прочитується саме з точки зору читачкої, а не глядацької рецепції) репліка викличе відповідну асоціацію. А фахового читача-літературознавця вона підштовхне до згадки про один з аналітичних розділів відомої монографії відомого російського психолога 20-х років ХХ ст. Л. Виготського «Психологія мистецтва», де він детально аналізує цей маленький шедевр майбутнього першого російського лауреата Нобелівської премії з літератури, наголошуючи на ключовому значенні саме образу «легкого дихання» в його формозмісті: «Справжньою темою [...] оповідання, безумовно, є легке дихання, а не історія заплутаного життя провінційної гімназистки. Це оповідання не про Олю Мещерську, а про легке дихання; його головна риса — почуття звільнення, легкості, відчуженості та цілковитої прозорості життя, котре ніяк не можна вивести з самих подій, що лежать у його підґрунті» [4, 148—149].

Якщо вдатися до образного мислення, то текст О. Танюк може нагадувати або ядро якогось важкого елемента, навкруги котрого по різних орбітах обертається безліч електронів, або складне плетиво, місцями помережане, місцями вигаптуване різнокольоровими нитками, або снігову кулю, котру котять взимку надворі, а до неї налипають все нові й нові шари снігу.

При сценічній постановці текст можна було б розширити за рахунок введення тіней всіх тих персонажів, чії тексти чи прямо цитуються, чи відіграють роль сліду, себто вгадуються освіченим читачем (відтак — будуть вгадуватися відповідним глядачем).

До того, як перейти до безпосереднього аналітичного розгляду п'єси, здається необхідним зануритися у проблематику теми смерті в європейській філософсько-релігійній та психологічній думці, сліди впливу котрої простежуються в творі.

Проблема смерті є провідною у трьох текстах Платона: «Апологія Сократа», діалоги «Критон» та «Федон» [10]. В останньому з них філософ наводить докази безсмертя душі, котрі спираються на вчення його попередників: орфіків та піфагорійців, а в «Апології Сократа» присутня справжня емоційна апологія смерті, бо, за висловлюванням Сократа, «...смерть — це немов переселення звідси в інше місце», де можна буде поспілкуватися з Орфеєм, Мусеєм, Гесіодом, Гомером, тобто отримати інтелектуальне задоволення [10, 40]. Отже, за Платоном, смерть у будь-якому разі не є злом.

Л.А. Сенека, ніби підбиваючи підсумки розвою античної думки щодо смерті перед приходом християнської, в «Моральних листах до Луцілія» висловлюється таким чином. По-перше, він вважає, що

«Жодне лихо, якщо воно граничне, не може бути великим», тобто смерть «або ще не прийшла, або вже відійшла» [15, 42]. Відтак тут вводиться концепт легкого, розважливого ставлення до смерті. По-друге, він наполягає на праві людини самій обрати собі легшу смерть: «Якщо одна смерть пов'язана з муками, інша — проста й легка, то чому б не погати руку останній?» [15, 235]. Ця сентенція суперечить подальшій етиці християнства, котра засуджує самогубство, проте знаходить підтримку в практиці секуляризованої європейської людності Нового часу. По-третє, він скептично ставиться до всіх вчень про людську душу: «Та й про одну тільки душу не злічити питань: звідки вона, яка вона, коли починає існувати, як довго існує?» [15, 352]. Отож тут демонструється типовий античний агностицизм, теж суголосний скептицизму європейської людини нової та новітньої доби.

Погляди на смерть у християнстві своїм корінням сягають іудаїзму. В авторитетній англійській «Біблійній енциклопедії» вони резюмуються таким чином. По-перше, смерть виступає як зло, що викликає у людини жах. По-друге, смерть найтісніше пов'язана з гріховністю людини, є частиною покарання Адама та його нащадків. По-третє, Спаситель, померши на хресті, взяв на себе всі гріхи людства, а Своїм воскресінням переміг смерть. Як наслідок, через віру в Ісуса Христа людина отримує вічне життя, а наприкінці віків буде переможений останній ворог — фізична смерть [23, 154].

Великий німецький філософ нової доби А. Шопенгауер на новому етапі розвитку європейської гуманітаристики мовби відновлює проблематику смерті в сократівсько-платонівському дусі. Він робить це

передусім у праці «Смерть та її ставлення до незруйнованості нашої сутності» [20, 27—94]. У ній філософ, зокрема, пише: «Смерть — воістину геній-натхненник, або музагет...» [20, 27]. Він пригадує вислів Сократа, зафіксований Платоном, що визначав смерть як «дбайливу» [20, 27]. Шопенгауер також протиставляє смерть волі до життя з притаманним їй людським егоїзмом: «Смерть — великий урок, котрий отримує від природи воля до життя, або, точніше, притаманний їй егоїзм...» [20, 91]. І далі він визначає, чим у психологічному плані, а відтак — і в соціальному, є егоїзм: «Егоїзм полягає, власне, в тому, що людина обмежує всю реальність своєю власною особою, гадаючи, що вона існує лише в ній, а не в інших особах» [20, 92]. Ці слова філософа можна адресувати не лише окремій індивідуальності, а й усій європейській людині. За доби, коли була написана дана робота, науково-технічна революція як втілення людського егоїзму, людської зверхності над природою лише маячила на далекому обрії. Однак філософ передбачив і у даному висловлюванні виразив її сутність.

Руйнівна сила людського егоїзму, котра була втілена в техніцистичному механізмі вбивства, що був продемонстрований на полях 1-ої Світової війни, викликав народження у З. Фрейда концепту існування в людині потягу до смерті. Найяскравіше це було сформульовано в праці «По той бік принципу задоволення», котра вийшла друком у 1920 р. Л. Виготський у передмові до російського перекладу цієї роботи, написаної ним у співавторстві з О. Лурієм, назвав відкриття Фрейда «Колумбовою заслугою» [5, 34].

У цій праці Фрейд висловив такий постулат: «Метою будь-якого життя є смерть» [19, 405]. Потя-

гу до смерті він протиставив потяг до життя, назвавши його Еросом [19, 422], в котре включив сексуальні потяги та потяги до самозбереження. У висновках учений писав: «Ми повинні також зробити висновки, що „потяги до життя" мають більше справи з нашими внутрішніми сприйняттями, виступаючи як порушники миру, вносячи разом зі собою напруження, звільнення від котрих сприймається ніби задоволення. Потяги ж до смерті, як здається, безперервно виконують свою роботу» [19, 424].

На жаль, у сучасному літературознавстві, включаючи українське, більше уваги приділяється творчості раннього Фрейда, тобто акцентується увага передусім на відкритому ним Едіповому комплексі. Наприклад, у праці Н. Зборовської «Психоаналіз і літературознавство» є спеціальний розділ, названий «Едіпів комплекс як головний код психоаналітичної теорії» [8, 37—45], та зовсім не згадується про потяги Еросу і Танатосу (за останнім закріпився цей термін, бо Фрейд називав його «потягом до смерті», німецькою мовою *Todestriebe*). Утім, якщо уявляти творчість Фрейда як цілісність, що динамічно розвивалася, то саме вчення про Ерос і Танатос є її логічним завершенням. У той час, коли він винайшов цю теорію, від нього відійшли двоє його найздібніших учнів А. Адлер та К.Г. Юнг. Він врахував їхню критику своїх положень і спробував створити більш цілісну та універсальну систему аналізу підсвідомого життя людини, ніж попередня. При цьому він наполягав, що його вчення від самого початку було дуалістичним, вбачаючи саме в цьому перевагу над вченням Юнга, котре є моністичним [19, 416].

Молодший сучасник З. Фрейда швейцарський філософ Д. де Ружмон у 1938 р. видав першодруком,

а в 1956 перевідав дослідження «L'amour et L'Occident», що перекладене українською мовою як «Любов і західна культура» (прямий переклад: «Любов і Захід») [13]. На великому історичному матеріалі, починаючи од текстів Платона, вчення маніхейців, романів про Трістана та Ізольду і закінчуючи сучасними для себе явищами культурно-соціального і художнього життя, вчений доводить, що в європейській культурі домінує поняття пристрасного кохання — Еросу, котре веде до потягу до смерті — Танатосу. Зокрема, аналізуючи один із варіантів романних оповідей про Трістана та Ізольду, він емоційно зазначає: «Любов до кохання приховувала набагато страшнішу пристрасть, у якій неможливо зізнатися і яку зраджують лише символи: оголений меч або ж небезпечна чистота. Не визнаючи того, закохані завжди прагнули тільки смерті!» [13, 44]. Де Ружмон бачить вихід для європейської людини у дусі християнської етики в переході від закоханості (Еросу) до подружньої любові (Агапе) [13, 292—293].

Відтак ми розглянули судження, котрі або об'єктивно констатують загальний потяг людини до смерті (Фройд), або приписують це передусім європейській культурі (де Ружмон), утім пов'язують це бажання у тій чи іншій формі з Еросом, називаючи останній або загальним потягом до життя (Фройд), або потягом до пристрасного кохання (де Ружмон).

Отже, як мислителі епохи модернізму, Фройд і Ружмон намагалися розробити завершені гносеологічні системи, котрі вказували б на єдину основну хворобу людства та накреслювали єдиний можливий шлях порятунку від неї. Втім, вони створювали те, що Ж.-Ф. Ліотар у своїй відомій праці «Умова

постмодерну» назвав метанаративом і чому він протиставив фрагментарність знання доби постмодернізму [24, 10 і далі].

У шостому розділі «Прагматика нарративного знання» своєї монографії французький мислитель зазначає: «Знання не можна звести до науки та взагалі до пізнання» [24, 51]. І далі він пише, що знання може мати форму явищ культури, етнографічного опису, усного нарративу, приказок, приповідок тощо [24, 52—61].

У роботі Ю. Жицінського «Бог постмодерністів» наводиться кілька поділів постмодернізму за напрямками, зокрема, деконструктивному і конструктивному [7, 18]. Він вважає, що у французькому постмодернізмі домінує деконструктивістська тенденція [7, 17], одним з прикладів чого, на нашу думку, є філософствування сучасного французького мислителя Ж. Бодріяра, котрі значною мірою пов'язані з його першим фахом соціолога. Тому варто зазначити, що його монографія «Символічний обмін і смерть» [21], яка відповідає проблематиці нашого дослідження, поєднує в собі філософію та соціологію в одну царину гуманітарного знання.

У розділі «Політична економія і смерть» він, ніби підбиваючи підсумки не лише думкам З. Фрейда (з котрим переважно полемізує), а й висловлюванням Д. де Ружмон, пише: «Ерос на служінні у смерті, процес культурної сублімації як довгий кружний шлях до смерті, потяг до смерті [...] — все це правильно, проте правильно для **нашої** культури (виділено автором. — Д.-Н.), котра у спробі скасувати смерть нагромаджує мертве на мертве і котра одержима смертю наче своєю метою» [21, 272].

Це висловлювання може слугувати одним з прикладів того, що деконструктивний постмодернізм здатний лише критикувати сучасне постіндустріальне західне суспільство, втім не пропонує ніякої позитивної перспективи до його змінення, навіть тієї, про яку свого часу писав Д. де Ружмон (повернення до християнської етики).

Варто зупинитися на проблемі смерті ще в двох текстах західної культури.

Першим із них є книга есеїв французького філософа та письменника М. Бланшо «Простір літератури» [1].

Принадібно наведемо провідну думку цього твору, як її визначив американський дослідник М. Страйсик: «(книга — Д.-Н.) являє собою дослідження, які, власне, завдання стоять перед письменством. Якщо це завдання полягає в тому, щоб наділити голосом думку (...), то чи справедливо це, і чи не здійснюється насильство у стосунку до думки, яка існувала ще до появи твору письменства?» [17, 47].

Цей висновок має глибоке методологічне значення, бо він стисло формулює одну з основних засад постмодерністського погляду на мистецтво та, відповідно, і самих постмодерністських мистецьких творів, яка полягає в тому, що кожен художній текст втілює той сенс, що існував до нього і буде існувати після нього. Текст здатний лише виокремити один із моментів певного смислу у його мандрах часом і простором.

Повернімося до того, який саме сенс виділив Бланшо в темі смерті. Він наполягає на необхідності її постійного існування поруч із життям: «Смерть побіч нас, покірنا і слухняна, уможливає життя, адже саме вона дає нам повітря, простір, радість і лег-

кість руху, смерть — це можливість» [1, 84]. Ця максима сенсово перегукується з концептом «легкого дихання», котрий ми виокремили в п'єсі О. Танюк.

Другим текстом є п'єса французького поета, драматурга, прозаїка, мислителя, члена Французької академії Ж. Кокто «Орфей» [9], що являє собою, за визначенням М. Каль-Грюбер, авторки «Історії французької літератури ХХ століття» «перепрочитанням міфу» [22, 41].

Щодо специфіки французької драматургії В. Скуратівський писав: «...у французькій культурі мала з'явитися естетична територія, де повинні були зустрітися слово і видовище, де „читане“, „чуте“ і „бачене“ мали створити високохудожній синтез» [16, 5]. І далі він зауважує, що «французька філософія ніби перетікає в літературу, зокрема в драматургію» [16, 6]. Цю характеристику повністю можна і варто застосувати і до всієї драматургічної творчості, й до даного твору Кокто.

У ньому Смерть виступає одним із головних персонажів. Вона має типові модерністські риси та манеру поведінки. Ось як змальовує її зовнішність автор: «Молода, дуже вродлива жінка у бальній яскраво-рожевій сукні і хутряному манто. Волосся, сукня, манто, черевички, жести, хода — за останньою модою» [9, 115]. Тобто одягом і ходою вона має підкреслювати не архаїчність, а модерність. Відповідати цій модерності має також її манера розмовляти: «Вона говорить швидко, сухим і побіжним тоном» [9, 115]. Одягаючи блузу медсестри, вона залишається так само елегантною.

У неї двоє помічників — Азраїл і Рафаїл, котрі одягнуті в білі халати, білі маски і гумові хірургічні рукавички.

Відправлення Орфея у своє царство Смерть звершує як своєрідну медичну операцію, де сама виступає у функції ніби якогось вченого-медика, а її помічники — у ролі асистентів. Отже, міф модифікується відповідно до поетики модернізму своєї доби (текст було створено в 1928 р.). Повернення Орфея на Землю та його повторне перенесення у потойбічний світ відбувається за можливим у той час техніцистичним сценарієм.

Проте текст завершується картиною ідилістичного існування Орфея на тому світі, де повністю відтворена їхня з Еврідікою домівка на Землі. Тут можна знайти певну типологічну паралель між образом Смерті та тими, ким вона опікується, у Кокто та образом Воланда та, відповідно, Майстра і Маргарити у М. Булгакова.

Орфей примиряється з традиційним християнським світоглядом і заперечує свої попередні модерністські погляди на мистецтво, бо вбачає в них диявольський першопочаток. Наприкінці твору він виголошує своєрідний монолог-молитву: «Мій Боже, дякуємо тобі за те, що ти роз'яснив нам: наш дім і сім'я — це єдиний рай; за те, що відкрив нам свій рай (...). Дякуємо, що ти врятував Еврідіку, тому що своїм коханням вона вбила диявола у вигляді коня і через це померла. Дякуємо, що ти врятував мене, бо я обожаю поезію, а поезія — це ти» [9, 142].

Отже, модерна Смерть привела врешті-решт Орфея та Еврідіку до відчуття-розуміння Бога, тобто до заперечення модерності.

Фінал п'єси суголосний основним тезам заключної частини книги Д. де Ружмона, про що було написано вище. Філософ випустив першодруком свою працю рівно на десять років пізніше створення п'єси

письменником, однак їхні кінцівки-висновки типологічно схожі.

«Орфеїв» текст Кокто пізніше розрісся за рахунок створення ним двох фільмів: «Орфей» у 1949 р. та «Заповіт Орфея» («Testament d'Orphee») в 1959 р. [22, 41]. Фільм «Орфей» зберіг лише деякі елементи фабульної основи однойменної п'єси. Дія в ньому відбувається не у Фракії, а в Парижі. Містом їздять мотоциклісти та автомашини, що відповідає змінам в техніці, котрі сталися більше ніж за 20 років од часу написання п'єси. Значно змінено в ньому і розстановку персонажів.

Детальний аналіз цього фільму як знакового твору модерністської поетики включив у свій «Словник культури ХХ століття» російський дослідник В. Руднев [12, 203—205]. Зокрема, він підкреслює, що Смерть набуває у стрічці рис звичайної людини, мовби «олюдноється»: вона закохується в Орфея і саме тому допомагає йому повернутися з Еврідікою у цей світ. У свою чергу Орфей теж закохується у неї: це проявляється в тому, що він, не звертаючи уваги на Еврідіку, навіть забувши про неї, начебто прикував себе до радіо, з котрого долітають до нього послання Смерті. У висновках Руднев пише: «Смерть — геній поетів, причому не обов'язково злий геній» [12, 205].

Отже, тема смерті, проблематика смерті, образ смерті постійно присутній в культурі взагалі й європейській культурі зокрема. Мов остаточно своє вирішення проблема смерті знаходить у християнстві, як і в інших монотеїстичних релігіях (передусім у тих, що також походять зі Середземноморського культурного регіону та мають спільне онтологічне підґрунтя з християнством, — в юдаїзмі та ісламі).

Проте в античній культурі та культурі Нового часу проблема смерті у науковому дискурсі та образ смерті у художніх текстах залишаються амбівалентними. Тією чи іншою мірою ця тематика присутня у роздумах майже кожного мислителя і більшості митців. І кожен з них вибудовує власне ставлення до неї, наслідуючи, переказуючи попередні тексти, творчо переробляючи їх відповідно до власної ідеологічної позиції у світі та, деякою мірою, — світоглядом своєї доби.

Одна з типових рис постмодерністських текстів — наскрізна інтертекстуальність та суцільний ігровий першопочаток. Саме так можна схарактеризувати й текст О. Танюк «Авва і Смерть».

Передусім звернімося до назви п'єси. Свого часу Л. Виготський, аналізуючи бунінський текст, писав: «Назва дається оповіданню, безумовно, даремно, вона несе у собі розкриття найважливішої теми, вона накреслює ту домінуючу, котра визначає собою всю побудову оповідання» [4, 152].

З одного боку, Авва — ім'я собаки-асистента дослідника, воно у деякій мірі відповідає тому, як позначають собаче гавкання. З іншого — перша частина християнського звертання до Бога: «Святий Боже», або «Святий Отче». Таким чином, у назві вже присутня певна дихотомія розвою подальшої домінуючої ідеї твору, її карнавальна двоїстість. Відповідно, головними персонажами (судячи з назви) є Собака і Смерть, хоча начебто в події вони відіграють другорядну роль.

Головну роль у розвитку конфлікту відіграють дві подружні пари та небога однієї з дружин.

Можна вважати, що головним персонажем є Петро, бо вся подія обертається навкруги його

вчинків та дій. Це ім'я відповідає імені одного з дванадцяти Христових апостолів. Первісно його звали Симон. Ісус назвав його *Кіфою*, що перекладається грецькою *Петро* — скеля, камінь. В Євангелії від Маттея Ісус каже йому «Тож і я тобі заявляю, що ти — Петро (скеля), і що я на цій скелі збудую мою Церкву й що пекельні ворота її не подолають. Я дам тобі ключі Небесного Царства...» [14: Мт. 16: 18—19]. Отож, за Святим Письмом, Ісус пророкує Петру, що він стане посередником між Землею і Небом, ключарем від Небесного Царства. Необхідно також пригадати, що апостол Петро тричі відрікався від Ісуса. Відтак у цьому образі задалегідь закодовано певну амбівалентність.

Другим за значимістю чоловічим персонажем є Іван. Згадаємо, що відомо про апостола Івана. Він займає центральне положення серед дванадцяти першоучнів Христа, в Євангеліях його представлено як улюбленого учня. За переказами, він був дівичем, відданим супутником й оберігачем Божої Матері.

Дружиною Петра у п'єсі виступає Ева. Однак в неї також закоханий Іван.

Ева, семітськими мовами — *Хавва*, — перша жінка, праматір всіх людей, дружина Адама. Ім'я має підкреслювати жіночий і материнський першопочаток у характері героїні.

Утім, нам здається, що в п'єсі Петро та Іван ніби репрезентують собою єдиного Адама Біблії. Перший, Петро, — технократ, він мовби символізує спрямованість до практичної діяльності та земного, чуттєвого кохання. Другий, Іван, — сповнений гуманістичних ідей, високої любові, доброти, милосердя. Перед нами два типи чоловічого характеру, котрі в Адамі як першоплюдині мали бути представлені ще єдиним цілим.

Ім'я дружини Івана — Барбара — за своєю етимологією повинно представляти варварський, брутальний, суто земний першопочаток.

В імені небоги Еви та коханки Петра Лялі наче-то ховається щось несправжнє, лялькове, за сучасними конотаціями — ще й вульгарне.

Отже, вже імена головних персонажів створюють певну інтертекстуальну глибину, що пов'язана з християнською семантикою.

Інтертекстуальність з античною добою, точніше, — з античними трагедіями, виникає з того, що на зразок традиційного хору вагоме місце в мовленнєвому просторі займають різноманітні групи квартирантів. Це водночас, по-перше, виводить дію за межі лише європейського культурного регіону (серед квартирантів присутнє Посольство Шиви, хоча у сучасній Європі та Україні це вже стало повсякденним явищем), по-друге, з одного боку — акомпанує розвитку основного конфлікту, з іншого — доповнює його, вводячи додаткову подієвість, по-третє, розширює простір звичайної квартири до своєрідної моделі земного Всесвіту.

У давньогрецькій трагедії хор був єдиним цілим. У п'єсі ж він поділений на два колективи (Посольство Шиви і Хор дівчат), у кожного з яких своя життєва та ідеологічна позиція, та двох індивідуальних персонажів — Невидимого газетного маньяка і Готесу, кожний з яких також має свою власну позицію у перебігу подієвості. Таким чином, у текст вноситься додаткова поліфонічність.

Необхідно додати, що авторка так описує місце сценічної дії: «*Простір дому — своєрідна система модулів: сходи, коридори, кімнати, що перетинаються, перебуваючи ніби в різних вимірах [...]. Десь на горі — лабораторія Петра*» [18].

Перед нами своєрідний лабіринт, та реальність, у котрій відбувається щоденне життя звичайної сучасної міської людини, себто квартира нагадує місто зі знаменитого порівняння Л.Вітгенштайна: «На нашу мову можна дивитися як на старе місто: плутанина вуличок і майданів, старих і нових будинків, а також будинків із добудовами з різних часів, і все те оточене безліччю передмість з рівними, розпланованими вулицями, з одноманітними будинками» [3, 98]. Лабораторія розташована десь на горі, вище буденності, мовби на небі.

У подієвості п'єси виокремлюються три фабульні лінії, інакше — три історії.

Першу можна розповісти таким чином. Були двоє друзів, що десять шкільних років просиділи за однією партою, — Петро й Іван. Вони обидва закохалися в одну дівчину — Еву. Петро був більш раціональним, цілеспрямованим, наполегливим, а Іван — сором'язливим, м'яким, добрим. Ева вибрала Петра. Іван, мабуть, саме тому одружився з Барбарою, котру не кохав. Опісля того він зайнявся бізнесом і здобув великих успіхів у цій царині. Петро, у свою чергу, вів серйозні наукові дослідження, котрі вимагали фінансування. Іван став його спонсором. Проте це він робив не лише з-за дружби, а й через закоханість в Еву. Однак він був настільки добропорядним, що про його кохання ніхто не здогадувався.

Одного разу він, не витримуючи екзистенційної непевності своєї долі, вирішує покінчити життя самогубством, але робить це так, щоб його вчинок усім здався випадковим збігом обставин.

Петро «витягує» його з того світу, позірно за допомогою того відкриття, практичне втілення якого фінансував його друг.

Іван бачить, що в Еви та Петра подружнє життя налагодилося, вони щасливі, очікують народження дитини, і вирішує перевести свої стосунки з Барбарою у стан агапе — кохання-дружби, що є найкращим рішенням за Д. де Ружмоном.

Перед нами типовий Ерос — пристрасне кохання, котре веде й може вести тільки до Танатосу, смерті (спроба самогубства), бо виключно так здатне втілитися. Іванова ідеологія відповідає типовій куртуазно-середньовічній, лицарській. Він обожає свою Прекрасну Даму, лицарськи-васально служить їй через допомогу її чоловікові й, врешті-решт, накладає на себе руки. Тобто це саме та колізія, що її детально описав у своїй монографії Д. де Ружмон.

Паралельно розвивається інша історія взаємовідносин — Петра й Еви. У цієї пари високий Ерос відчуває дружина, чоловік скоріше тільки приймає її любов, бо саме вона готова жертвувати всім задля нього. У той же час він здатний на одноразовий інтимний зв'язок з Барбарою та більш-менш тривалий і ніби пристрасний роман з Лялею.

Проте остання виявляється не здатною на самопожертву заради нього, точніше — його наукової ідеї. У її почутті немає ані Еросу, ані Агапе, є лише певний звичайний розрахунок. Ева, у свою чергу, — погоджується на таку жертву. Після того Петро оцінює відданість дружини, переймається, що трохи здається дивним, пристрасною любов'ю до неї. Він кидає Лялю.

Ознаки справжньої пристрасті: Петро тиждень не спить і, коли дізнається, що Еву за допомогою його сироватки не повернути до життя, готовий померти (знову діє Ерос, що веде до Танатосу). Показово, що при зустрічі з Лялею він зовсім не реагує на неї у

сексуальному плані (високе кохання ігнорує банальний потяг).

Але Еву врятовано. І фінальна сцена демонструє нам єднання Петра й Еви в любові-агапе.

Напрошується висновок, що завдяки трансформації Еросу в Агапе ця фабульна лінія репрезентує собою різновид міщанської мелодрами з притаманним жанрові «гепі-ендом».

Друга фабула розвивається шляхом розігрування прямої антиномії: модерністська — постмодерністська свідомість.

Петро начебто робить велике наукове відкриття — створює сироватку, котра здатна повертати до життя істот, що їх було заморожено до певної, тобто смертельної, температури, назад до життя.

Дію речовини він перевіряє на своїй собаці Авві, яка неодноразово подорожує на той світ, аби потім повернутися назад.

За допомогою сироватки він повертає з того світу Петра і сподівається повернути Еву.

Тут з'являється Смерть, котра доводить, що це не його відкриття повертало живих істот з її царства, а вона сама добровільно відпустила їх.

Відбувається крах модерністської віри у торжество науки. Знаходиться типове постмодерністське рішення, що засноване на толерантній угоді. Петро домовляється про перебування Смерті у його родині нянею. Відповідно, Смерть перестає приймати заявки на чергові послуги.

Мету життя Петра досягнуто — смерть на Землі подолано. Однак це відбувається не завдяки технократичній науці та свідомості, а всупереч їй.

Третя фабульна лінія полягає у розкритті дій Смерті, котра відчула любов до Авви.

Перший фабульний хід: вона пропонує Петрові обміняти Еву (та повертається у земний світ) на Авву (собака залишається в її світі).

Другий — Смерть погоджується на компроміс: повертає Еву та стає другом-нянею у домі Петра, живучи на цьому світі з Аввою та Петром і його родиною.

Відчувати пристрасть до Авви Смерть априорі не здатна, це з самого початку любов-агапе.

Отже, третя фабульна лінія демонструє зверхність постмодерністської толерантності, здатності до компромісу над модерністським техніцизмом, прагненням остаточного вирішення екзистенційної проблеми «життя-смерть».

Варто відзначити, що у двох останніх фабульних лініях споглядається домінування містерійної жанрової первини.

Якщо розглянути перебіг подієвості у всіх фабулах п'єси О.Танюк, то можна дійти до висновку, що ними демонструється вищість християнської Любові над Еросом, не подолання смерті людством, а примирення з нею.

Наш аналіз фабульно-подієвих ліній є, безумовно, дослідницьким конструктом, літературознавчою інтерпретацією. Однак він максимально наближений до тієї мисленевої побудови, до котрої у результаті прочитання художнього тексту прямує кожен реципієнт: він упорядковує подієвість у формі певних чи певної фабульних історій (історії).

Сюжет п'єси демонструє різні форми гри у перипетії-упізнавання та гальмування упізнавань. У ньому багато начебто другорядних епізодів, котрі створюють певну атмосферу гри, гальмуючи при цьому динаміку розвитку подієвості та відповідні впізнання реципієнтом сутності чи мети дії.

Передусім це гальмування пов'язане з другорядними образами-персонажами. Розберемо їх послідовно.

Реципієнт послідовно знайомиться з двома колективними персонажами — хорами.

Перший є носієм східно-індійської свідомості з її культом Шиви, котрий є одним з основних індійських богів, природа якого суперечлива. Він одночасно вважається і милосердним творцем життя, і страшним богом знищення. Шива ніби творить Всесвіт у процесі танцю. Існує також культ Шиви у вигляді символічного фалосу (лінги) [11, 382]. Відтак Посольство Шиви має уособлювати водночас і життя, і смерть, тобто бути носієм двоїстості людської екзистенції.

Другий, хор дівчаток під проводом Мальвіни Арнольдівни, — репрезентує європейську духовність, бо він виконує послідовно, супроводжуючи перипетії, «Оду до Радості» Л. Бетховена, «Аве, Маріє» та колядки. Останні дівчатка вже співають за вікном, мов покинувши оселю та перетворившись із якихось напівнімкенів в українок. Цей хор ніби акомпанує основній дії твору, то суголосно відповідному епізоду, то контрастно перериваючи його.

Водночас спосіб презентації хорів та всі дії хористів (хористок) мають карнавальний характер. Цей епізод з ванною, зі сніданком, з нічним походом дівчат до туалету та сексуальним маніяком, що їх переслідує дорогою тощо. Особливу амбівалентність в образ дівчат, які виховано роблять кніксен, вносить їхня розмова про любов до «свіженарізованих пальчиків». У зв'язку з цим показовим є повідомлення, котре зачитує Газетний маніяк, про дівчат-людожерок у лісах під Чорнобилем, що заманювали са-

Борис Дабо-Ніколаєв

мотніх мародерів гарними співами. Напрошується висновок, що ними був саме цей дівчачий Хор.

У фрагменті проглядається ще одна знаменна деталь. Дівчата порівнюються з давньогрецькими сиренами, котрі за доби Класичної Греції сприймалися як музи потойбічного світу, їх навіть зображували на надгробних пам'ятниках. Відтак цей образ можна вважати додатковою конотацією мотиву смерті у творі.

Другу пару другорядних персонажів становлять Готеса та Невидимий газетний маніяк.

Перша уособлює романтичну піднесеність початку ХХ ст. Це маніфестують всі її висловлювання, неможливість і небажання вникнути в буденність. Хоча те, що наприкінці твору саме вона виносить велику корзину з цуценятами, котрих, як зрозуміло з контексту, народила Авва, робить її образ дотичним до оптимістичного пафосу тексту.

Невидимий газетний маніяк своїм голосним зачитуванням уривків з можливих і неможливих газетних повідомлень репрезентує українське та світове сьогодення в його карнавалізованому вигляді. Цікавою знахідкою авторки є спроба представити відомого керівника світової терористичної організації Бен Ладена сексуальним збоченцем Бенею Ладменом.

Водночас в епізоді позірної спроби Газетного маніяка подарувати Лялі троянду у персонажа проглядають риси сексуального маніяка, тим паче, що саме його можна вважати особою, котра переслідує дівчат з хору на шляху до вбиральні. Відтак його маніакальність набуває двоїстого характеру.

Ці персонажі, що прямо майже не задіяні у розвитку основної події, створюють мультикультуральне поліфонічне тло її поступу.

Позаподієвими є два експозиційні епізоди у перших двох актах. І в першому епізоді, і в другому по сцені котиться м'яч. Повторюється ситуація, у котрій собака тягне за собою на повідку людину. Однак в першому це — напіводягнутий чоловік, а в другому — напіводягнута жінка.

М'яч тут можна інтерпретувати як символ вічного коловороту всього суцього. Під чоловіком вгадуються обидва головні персонажі: Петро й Іван, тобто Мужчина взагалі, первісний Адам. Під жінкою — і Ева (символ життя, материнства) і Смерть. Собака — це Авва у своїй сакральній ролі. Напіводягнутість персонажів ніби символізує незавершеність їхнього становлення, власного самоосмислення.

Усі головні персонажі п'єси не є образами-масками. У них відбувається певний рух самосвідомості, що через голову модернізму є звертанням сучасного автора до елементів традиційного реалізму.

З усіх персонажів найбільш складний шлях проходить Петро. Від технократизму — до зневірення у традиційну науку. Од відмежування від Бога — до прийняття Його не розумом, а Серцем, через Любов, демонструючи ніби кардіоцентризм раннього християнства.

Змінюється також Іван. З лицаря він перетворюється на реально мислячу, приймачу життя таким, яким воно є, людину.

Найменші зміни відбуваються з Евою. Її любов до Петра завжди мала жертвний присмак. Але жінка готова була залишитися на тому світі зі своєю померлою дитиною і те, що по поверненні вона завагітніла, засвідчує, що материнство для неї виходить на перший план, як це й було з праматір'ю всіх людей після її вигнання з Раю.

Варвара начебто якоюсь мірою відмовляється від свого супергоїзму.

У закоханому дівчаті Лялі прокидаються хижацькі інстинкти.

Образ Смерті має певні риси симулятивного психологізму. Вона позірно достовірна у своїх почуттях та вчинках. Значною мірою це нагадує створення аналогічного образу Ж.Кокто у вищезгаданій п'єсі «Орфей». Проте тут споглядаються і суттєві відмінності.

По-перше, у О. Танюк Смерть користується найновішими досягненнями наукового прогресу не доби модернізму, а саме епохи інформаційних технологій, випереджаючи сучасний рівень знань-вмінь в царині комп'ютерної комунікації. По-друге, вона «людяна» і справедлива. По-третє, вона гарний і дотепний співрозмовник. По-четверте, вона погоджується на відмову від своєї традиційної ролі на користь звичайної земної бабусі. Отже, у її «психологізації» також є певний поступ. Слід зазначити, що багато чого в її характері нагадує типовий образ нянь у дитячій літературі без персоналізації безпосередніх джерел.

Варто також згадати і такий античний першовиток подібних образів та їхньої трансформації в європейській літературі як трагічна трилогія Есхіла «Орестея», у котрій богині жіночої помсти Ерінії перетворюються на Евменід — богинь-охорониць домашнього вогнища та затишку.

Образ Авви не має й апріорі не може мати прямої вербалізації. Ми бачимо її лише у дії: перетворенні зі злого собаки завдяки Любові в посередника між двома світами. Саме Любов виступає домінантою її характеру: до хазяїна, до Смерті, до Му-

му, імпліцитно — до майбутніх цуценят. Своєю здатністю до Любові вона перетягує у поцейбічне життя Смерть, мовби анулюючи її роль у Світобудові.

Особливу ауру п'єси створює пряма інтертекстуальність з багатьма знаковими образами та мотивами європейської літератури.

Передусім це творчість Г.К. Андерсена, його казка «Снігова королева». За ім'ям дівчини Герди, що своєю любов'ю розтопила крижинку в серці Кая, Петро називає своє позірне відкриття. Відтак у текст ще раз імпліцитно входить мотив Любові.

Певним ключем до інтертекстуальних зв'язків п'єси є пряма згадка Смерті про великого данського письменника: «*О мій підступний груже! Ніхто мене ще так не пригощав, не сплював! Навіть цей, як його, Христіан, -ік, Андерсен... Той все, скоріш, казочками, казочками...*» [18]. У цій репліці присутнє не лише приховане порівняння витвору Петра з фантазійністю текстів великого данця (бо його «сироватка Герди» є такою ж фантазією, як казки Андерсена), а й з його сердечністю, людяністю. Відтак стає зрозумілим, відчутним, що бажання позбавити людство смерті виходило не тільки з розуму Петра, а й з його почуттів.

Закономірним виглядає й бажання Еви назвати майбутню доньку ім'ям *Герга*.

По тканині тексту розкидано досить багато інших слідів його інтертекстуальності. Прочитуються ремінісценції, наприклад, з творчістю А. де Сент-Екзюпері, І. Тургенєва тощо.

Майже кожна репліка пробуджує архетипову та культурну пам'ять реципієнта, вивільнює його асоціації та конотації. Діалог основних персонажів завдяки постійному введенні реплік другорядних час-

то-густо перетворюється на своєрідний полілог, завдяки чому у п'єсу входять жанрові ознаки сократівського діалогу — у більш сучасній формі нескінченної розмови про людську екзистенцію.

Фінал твору О. Танюк відкритий, бо жоден реципієнт не повірить у те, що перемога людства над смертю відбулася. П'єса являє собою ніби діалог між дискретністю людського життя та постійністю Бога і Смерті. Однак цей діалог має ігровий характер, що відповідає духові мистецтва, поезії у широкому розумінні цього слова. Свого часу Й. Гейзінга визначив цей дух таким чином: «Вона (поезія. — Д.-Н.) перебуває по той бік серйозного, на тому первісно-простому рівні, куди належать діти, тварини, дикуни і провидці, у царстві мрії, чару, захвату, сміху. Аби збагнути поезію, треба набути дитячу душу, загорнутися в неї, мов у чарівний плащ, й поміняти мудрість дорослої людини на дитинячу мудрість» [6, 138].

Вище ми, посилаючись на Ю. Жицінського, навели його поділ постмодернізму на деконструктивний і конструктивний. Наближається до кінця наша аналітична рецепція п'єси О. Танюк. Наче сам собою напрашується висновок, що текст авторки належить до конструктивного постмодернізму. В ньому в ігровій формі переосмислюються вічні проблеми сутності людини, її відносин з вищими силами екзистенції, що не залежать від людської волі, бажань, сили, влади. Авторка вільно, мов у річку, входить у полілог європейської та світової культури щодо цієї проблематики, вільно пливе у ньому, зупиняючись на глибинах, намагаючись розгледіти дно, оминаючи мілини. Вона грається з образами, міфологемами, символами, демонструючи жадібну наснагу постмо-

дерної людини, митця доби інформаційного суспільства переосмислити весь попередній культурний досвід задля накреслення більш гуманної перспективи поступу людства, ніж її пропонувала технократична модерна цивілізація.

Література

1. Бланшо М. Простір літератури: Есе: Пер. з франц. — Львів: Кальварія, 2007.
2. Бунин І.А. Несрочная весна: Стихотворения. Избранная проза. — М.: Школа-Пресс, 1994.
3. Вітгенштайн Л. Tractatus Logico-Philosophicus; Філософські дослідження. — К.: Основи, 1995.
4. Выготский Л.С. Психология искусства. — М.: Педагогика, 1987.
5. Выготский Л.С., Лурия Ал. Предисловие к русскому переводу работы «По ту сторону принципа удовольствия» // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. — М.: Просвещение, 1989. — С. 29—36.
6. Гейзінга Й. Homo Ludens: Пер. з англ. — К.: Основи, 1994.
7. Жицінський Ю. Бог постмодерністів: Пер. з пол. — Львів: Видавництво Українського Католицького Університету, 2004.
8. Зборовська Н.В. Психоданаліз і літературознавство: Посібник. — К.: Академвидав, 2003.
9. Кокто Ж. Орфей // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард. — К.: Основи, 1993. — С. 115—142.
10. Платон. Діалоги / Пер. з давньогр. — К.: Основи, 1995.
11. Релігієзнавчий словник. — К.: Четверта хвиля, 1996.
12. Руднев В.П. Словарь культуры XX века: Ключевые понятия и тексты. — М.: Аграф, 1997
13. Ружмон Дені де. Любов і західна культура: Пер. з франц. — Львів: Літопис, 2000.
14. Святе Письмо Старого та Нового Завіту: Повний переклад. — United Bible Societies, 1990.
15. Сенека Луцій Антей. Моральні листи до Луцілія: Пер. з латин. — К.: Основи, 1995.
16. Скуратівський В. Французька драма в нашому столітті // Французька п'єса ХХ століття: Театральний авангард. — К.: Основи, 1993. — С. 5—15.

17. Страйзик М. Бланшо, Морис (Blanchot, Maurice) // Енциклопедія постмодернізму / Пер. з англ. — К.: Основи, 2003. — С. 45—47.
18. Танюк О. Авва і Смерть. — Рукопис О.Танюк.
19. Фрейд З. По ту сторону принципа удовольствия // Фрейд З. Психология бессознательного: Сб. произведений. — М.: Просвещение, 1989. — С. 382—424.
20. Шопенгауэр А. Смерть и ее отношение к неразрушимости нашего существа // Шопенгауэр А. Метафизика половой любви: Пер. с нем. — СПб.: Азбука-классика, 2005. — С. 27—94.
21. Baudrillard J. L'échange symbolique et la mort — P.: Gallimard, 1976.
22. Calle-Gruber M. Histoire de la litterature francaise du XX-e siecle. — P.: Honore Champion Editeur, 2001.
23. Encyclopedia of the Bible. — Oxford: Lion Publishing, 1989.
24. Liotar J.-F. La condition postmoderne — P.: Les Editions de Minuit, 1979.

Анотація

Стаття «Легке дихання смерті у п'єсі О.Танюк „Авва і Смерть“» присвячена аналітичній рецепції складного постмодерністського тексту, котрий за жанровими ознаками увібрав у себе елементи і сократівського діалогу, і релігійно-містерійної, й інтелектуальної драми. При цьому текст пронизаний як відвертими інтертекстуальними зв'язками зі знаковими текстами та образами європейської свідомості, так і імпліцитними. Тим самим він продовжує традицію європейського письменства у намаганні осягнути сутність буття людини у межовій ситуації. Водночас твору притаманна гуманістичне намагання подолати техніцистичну обмеженість свідомості доби модернізму, показати нетривіальність ігрового першопочатку постмодерністської епохи.

Аннотация

Статья «Легкое дыхание смерти в пьесе О. Танюк „Авва и Смерть“» посвящена аналитической рецепции сложного постмодернистского текста, который по жанровым признакам вообрал в себя элементы и сократовского диалога, и религиозно-мистерийной, и интеллектуальной драмы. При этом текст пронизан как открытыми интертекстуальными связями со знаковыми текстами и об-

разами европейского сознания, так и имплицитными. Тем самым он продолжает традицию европейской литературы в попытках постичь сущность существования человека в пограничной ситуации. В то же время произведению свойственно гуманистическое стремление преодолеть техноцистическую ограниченность сознания периода модернизма, показать нетривиальность игровой первоосновы постмодернистской эпохи.

Summary

The article entitled The light breath of the death in the play by Oksana Tanjuk Abba and the Death is devoted to the analytic reception of the complicated postmodern text involving the elements of Socratic dialogue and both intellectual and religio-mystical drama. At the same time the text is penetrated with both explicit and implicit intertext that links it with the significant texts and images of the European literature. In this way it is proceeded from the European tradition and its attempt to perceive human existence in the borderline condition. With that the humanistic nature of the text strives to overcome the limitation of the modernistic consciousness close to the technocentrism and to show an unconventional ludic principle of the postmodern epoch.

Людмила Бондар

кандидат філологічних наук

ЕКВІЛІБРИСТИКА МІЖ СМЕРТЮ І ЖИТТЯМ,
АБО МОДЕЛЬ «ГЕРОЙ-ТРИКСТЕР»
У ПОСТМОДЕРНІЙ ДРАМІ*(за п'єсою Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні»)*

Драматургічним текстам Ярослава Верещака, незважаючи на їх приналежність до того чи іншого періоду творчості драматурга, притаманні символізація, лицедійство, міфологізація. Широке використання письменником прийому «театру в театрі» у «новохвилівський» період творчості («Уніформіст», «Імпровізація» тощо) поступово трансформувалося у постмодерну тотальну гру, авантюризм сюжету. Потужна символізація та іносказання («Чорна зірка») згодом перейшли у постмодерну інтертекстуальність.

Прикладом постмодерного тексту стала драма Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». Змістовий простір п'єси побудовано на основі дихотомії, зокрема, у ньому реалізується міф про братів-близнюків, але у новому контексті сучасного соціокультурного середовища. Відповідно, мета дослідження: розкрити своєрідність втілення близнюкової міфологеми у художньому дискурсі сучасності та її героя. Дослідженням реалізації міфів в авторських текстах

займалися Н. Корнієнко, О. Бондарева, Ю.М. Лотман, А.Ф. Лосєв, Дж. Кемпбелл, О. Фрейдєнберг, Р. Барт та інші [1; 2; 3; 7; 8; 9; 10; 12; 13]. Дослідники визначали міру і ступінь впливу міфологічних сюжетів на художні тексти. Психологічне підґрунтя реалізації міфу в літературному творі пояснював Карл Юнг, доводячи, що міф — це позасвідомий процес символізації, витоки якого знаходяться у колективному позасвідомому людини [11, 136].

Неллі Корнієнко, розмірковуючи про міфи у літературі, зазначає: «Міф може стати кодом для конструювання. Він може також виступати в ролі продуктивної ілюзії... Вони орієнтують масову свідомість на казку... лакують трагічну дійсність» [9, 27]. Міфологічний сюжет дійсно часто пов'язаний з дивом, що споріднює його з вигадкою, казкою. Тому не випадковим стає жанр п'єси Я.Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» — «сучасна казка», що націлює реципієнта на фантазмагоричну інтерпретацію сучасності. Дія твору розгортається у метапросторі, поява якого детермінує вбивство головного героя-оповідача Слав. Ко-Ко. Він перебуває між небом та землею, очікуючи вирішення своєї долі. Герою подаровано лише півтори хвилини, щоб виконати умову Чорного Ангела (виростити чарівний льон, наткати з нього полотна і пошити для нього білі янгольські шати) задля продовження життя. Проміжне становище героя-письменника зумовлене діяльністю його брата-близнюка Кулая — крутія, махінатора, якому вдалося розбагатіти завдяки своїм темним справам. Через договір, укладений між ними про те, що час від часу вони будуть міняти місцями — один буде письменником-жебракком, а інший — злодієм — Слав. Ко-Ко стає жертвою бандитської розправи. Але та-

ка ж доля спіткала і Кулая. Відповідно, у п'есі реалізується дуалістичний міф про братів-близнюків, що походить від народів Океанії, індіців Північної та Південної Америки. Кулай та Слав. Ко-Ко втілюють дві протилежності: один із братів пов'язується з усім позитивним, інший втілює негативні риси. Однак констатувати межову антагонічність між братами-близнюками не можна, оскільки кожен із них час від часу одягає маску іншого (у тексті це обмін перуками). Таким чином, визначальним мотивом твору стає не протистояння між героями, а пошук ними своєї Самості. Відповідно, у п'есі наявний внутрішньо характерний тип конфлікту.

Мотив пошуку Слав. Ко-Ком свого «Я» є архетипним для фольклорної традиції. Відновити цілісність своєї Самості намагається і Кулай, але прагнення і шляхи їх реалізації у обох героїв мають різновекторні спрямування. Слав. Ко-Ко силкується звільнитися від впливу особистості Кулая, останній, навпаки, прагне поглинути «Я» письменника:

«Голос Кулая. ...Хіба не розумієш, це слово «раб» — воно ж ніби означає, що ти віднині моя власність? І тілом, і... що?»

Мій голос. І душею» [4, 113].

Дихотомія героїв, об'єднання двох протилежностей стає необхідною умовою виживання в антагоністичному світі, суперечливість якого ілюструється автором на прикладі двомовного середовища (Сусідка). Хаотичність світобудови, контрасти існування автор пов'язує з перехідним часом, у якому сакральне замінюється профаним. Тож періодичний обмін соціальними масками для героїв стає способом примирення з реальністю та з собою. Рольова гра персонажів з підміною масок розкривається саме у

контексті близнюкової міфології, яка у постмодерному дискурсі реалізується в образі героя та його «дублера-трикстера» [6]. Чітко окреслити, хто з персонажів є «трикстером», а хто героєм — неможливо. Обом їм притаманна авантюризм, про що свідчать спомини Слав. Ка-Ка про підміни один одного у студентські роки. Маска трикстера у п'есі є ситуативною. Так, письменник Слав. Ко-Ко стає трикстером, граючи роль придворного блазня перед міністрами. Аби розважити високу публіку, він стоїть на колінах на битому склі, в результаті чого на все життя на коліні його душі залишається шрам як тавро його гріхопадіння. Натомість Кулай намагається наслідувати свого брата-близнюка. Доказом цього стає публікація щоденника Слав. Ка-Ка під авторством Кулая. Відповідно, обидва герої твору поводяться як маргінальні. Слав. Ко-Ко не може зжитися з життєвим середовищем: доказом цього стає ізоляція від жорстокого світу в розкішному маєтку його коханої Лі як спроба зберегти чистоту і духовну цнотливість дівчини. Кулай, навпаки, зумів пристосуватися до десакралізованої дійсності, однак натомість втратив свою індивідуальність, ставши маргіналом щодо власного «Я».

Таким чином, маргінальність «героїв-трикстерів» зумовлена проміжною позицією між сакральним та профаним, а у тексті доповнюється метапростором між життям та смертю. Прагнення героя-оповідача віднайти своє цілісне «Я» починається з моменту його смерті. Герой проходить міфологічний шлях спасіння через смерть та воскресіння. Перший прийом, який використовує Я. Верещак для увиразнення показу подолання дуалістичності героя, — це зняття дихотомії між живими та мертвими завдяки стиран-

ню межі між просторами реципієнта та героя. У процесі розвитку сюжету герой-оповідач постійно апелює до думки глядачів, просить у них поради.

Ще однією рисою «героя-трикстера» є його зв'язок з дивом, що співвідноситься з жанровим підзаголовком п'єси («сучасна казка»). Фантастичні елементи у творі обумовлюються метапростором, де звірі та рослини набувають здатності спілкуватися з героями. Проміжне становище займає й Сусідка, яка насправді є відьмою, а отже, їй підвладний як світ живих, так і простір мертвих. І звірі, і квіти, і Сусідка допомагають Слав. Ко-Кові віднайти себе, повернути свою цілісність (саме відновлення своєї цілісності стає головним «дивом» твору). Вони сприяють розмежуванню позиції власне героя та трикстера, зупиняють гру з масками.

Шлях у світ мертвих для героя-оповідача починається із зустрічей з тими, кого він любив за життя і хто загинув, у тому числі і через його недбалість. Це пес сер Тоббі, кішка Фірся, біла миша Йся, квіти Опунція та Гузманія. Ці одухотворені створіння відсилають нас до хтонічних прачасів, характерною особливістю яких було анімалістичне (анімістичне) світосприйняття. Діалоги з улюбленими істотами допомагають герою краще зрозуміти себе, віднайти свою Самість, своє призначення. Із розмови з Чорним Ангелом, покликаним вирішити подальшу долю письменника, Слав. Ко-Ко дізнається, що Ія народила йому близнят — дівчинку та хлопчика. Отже, герой знаходить сенс свого існування — жити заради своїх дітей та коханої жінки. Завдяки цьому він і шукає спізнілого примирення з досі антагоністичним йому світом. Факт народження близнюків знову націлює реципієнта на подальше повторення

близнюкового міфу, але вже у новій інтерпретації. Таким чином, автор натякає на циклічність плину історії, а на рівні інтерпретації сьогодення — вказує на продовження перехідної епохи, антагоністичність та абсурдність світу.

Через смерть, рефлексію, подолання внутрішніх суперечностей, примирення, пошуки свого істинного «Я» відбувається очищення героя-оповідача. Нарешті йому вдається здобути білі янгольські шати, зіткані з любові та сонячних промінів. Отже, герой проходить кілька стадій: Хаос, що пов'язаний з абсурдним світом, — Тонатос, що втілює смерть героя, його повергнення, відмову від гордині та марнославства, а отже, очищення душі, — Ерос, що вінчає переродження, любов, шанс на інше життя.

Символічним є у п'єсі образ Груші, що знаходиться у центрі сцени. Саме їй належить роль відділення героїв-близнюків один від одного: *«Раптом Кулай встає, тримаючись за Грушу. А я — двійник його — спинаюся на ноги з іншого боку стовбура. І поки він з неймовірною внутрішньою силою виголошує свій останній монолог, я повільно звільняюся від його пластики: рухи мої завмирають, вуста перестають ворухитися...»* [4, 131]. Образ Груші у тексті співвідноситься з міфологічним символом Дерева Життя, яке за своєю семантикою протистоїть Хаосу, маючи сім основних координат (низ, центр, верх, північ, південь, схід, захід). Груша у тексті асоціюється з відновленням ладу, з остаточним закріпленням позицій героїв.

Фінал твору за жанровими ознаками споріднює п'єсу з жанром байки, оскільки містить виголошену автором мораль його сну-ілюзії. Герой безпосередньо апелює до глядача-читача, роблячи досить се-

рйозний висновок з усього всього побаченого. Однак в цей же час свою оповідь він завершує анекдотом, втілюючи постмодерну гру з серйозним та смішним.

Література

1. Барт Р. Мифологии: Пер. с франц. / Вступ. ст. и коммент. С.Н. Зенкина. — М.: Изд-во им. Сабашниковых, 2000.
2. Бондарева О. Драматизм міфу і міфологізм драми: Монографія. — Херсон: Пересей, 2000.
3. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. — К.: Четверта хвиля, 2006.
4. Верещак Я. Душа моя зі шрамом на коліні // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії / Авт. проекту та упоряди. Н. Мірошніченко. — К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 97—137.
5. Верещак Я. Імпровізація: П'єси. — К.: Радянський письменник, 1990.
6. Гаврилов Д.А. Трикстер в период социокультурных преобразований: Диоген, Уленшпигель, Насреддин // Experimentum—2005. Сборник научных статей философского ф-та МГУ / Под ред. Е.Н. Мошелкова. — М.: Издательство «Социально-политическая мысль», 2006. — С. 166—178.
7. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: Эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998.
8. Кемпбелл Дж. Мифы, в которых нам жить: Пер. с англ. К.Семенов. — К.: София; М.: ИД «Гелиос», 2002.
9. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз) — К.: Факт, 2000.
10. Лосев А. Ф. Философия. Мифология. Культура. — М.: Политиздат, 1991.
11. Левчук Л. Психоаналіз: історія, теорія, мистецька практика. — К.: «Либідь», 2002.
12. Лотман Ю.М. Внутри мыслящих миров: Человек — текст — семиосфера — история / Тартуский университет. — М.: Языки русской культуры, 1996.

13. Фрейденберг О. Миф и театр. Лекции по курсу «Теория драмы» для студентов театральных вузов. — М.: ГИТИС, 1988.

Анотація

Стаття присвячена аналізу патерну двійників у п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні». За ключову аналітичну модель править давня фольклорно-міфологічна опозиція героя і трикстера, актуалізована у постмодерному тексті.

Аннотация

Статья посвящена анализу паттерна двойничества в пьесе Я. Верещака «Душа моя со шрамом на колене». Ключевой аналитической моделью выступает древняя фольклорно-мифологическая оппозиция героя и трикстера, актуализированная в постмодерном тексте.

Summary

The article is devoted for analysis of pattern of twins in the play of Ya. Vereschak My Soul with a Scar on Its Knee. The old folk-mythological opposition of hero and trikster, actualised at the post-modern text, governs for a key of analytical model.

*Ірина Корнієнко*ЧОЛОВІЧЕ І ЖІНОЧЕ У ПИСЬМІ ЯРОСЛАВА
ВЕРЕЩАКА*(за п'єсою «Душа моя зі шрамом на коліні»)*

У п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» червоною ниткою проходить тема роздвоєння особистості та взаємодії двох начал однієї людини в екстремальних ситуаціях. За метою дослідження нами обрано розгляд двосвітності п'єси шляхом аналізу використання жіночого та чоловічого письма у її тексті.

Мотив роздвоєння світу навпіл має глибокі витоки. Вже східна філософія (даосизм, конфуціанство) говорить про існування двох компліментарних сил — «їнь» (жіноче — пасивне, темне, земне, інтравертне, хаотичне, інтуїтивне, спрямоване в минуле) і «ян» (чоловіче — активне, світле, небесне, екстравертне, впорядковане, інтелектуальне, направлене в майбутнє). У контексті взаємооберненості «їнь-ян» виникає мотив розриву/єдності душі-тіла, де врівноваженість і взаємодія начал ведуть до гармонії буття, а протистояння — до порушення балансу й цілісності.

Присутня у п'єсі двосвітність може бути потлумачена з позицій філософії «їнь-ян», проте в екзистенційному дискурсі, у який входить текст Ярослава

Верещака, ця опозиція набуває додаткових значень внаслідок впливу християнської патріархальної традиції. В її межах опозиція «їнь-ян» як «жіноче-чоловіче» набуває відтінку протистояння добра зла. Відтак: «жіноче—чоловіче» —> «темне—світле» —> «земне—небесне» —> «гріховне—праведне» —> «добро—зло». Також нового значення набувають вектори дії жіночого й чоловічого начал. Направленість у минуле є рисою міфологічного лінійного світосприйняття, котре було притаманне, зокрема, аграрній культурі, направленість у майбутнє є складовою лінійного позитивного розвитку, властивого міській культурі.

Таким чином у християнській етиці розподіл на «їнь-ян» — жіноче і чоловіче — передбачає протистояння, взаємооберненість, а не прагнення до компліментарності. Невже європейська традиція визнає виключно взаємозаперечення жіночого і чоловічого начал? Не лише, адже мотив не-протистояння начал знаходимо у теорії архетипів Юнга, згідно з якою душа людини містить численні архетипи, ключовими з-поміж яких є аніма та анімус — своєрідні їнь та ян — котрі взаємодіють у душі людини, впливаючи на її життя (як Батько й Матір).

У своїй праці «Проблема душі сучасної людини» К.-Г. Юнг розв'язує проблему роздвоєння людської душі, котре виражається насамперед у невідповідності способу життя сучасної людини архетипам колективного несвідомого (конфлікт міфологічного-циклічного і лінійного-позитивного) — звідси виникає відчуття внутрішньої ізоляції, зневіри, мрія про гармонію та її пошук. Як знайти гармонію? Увійти у стан несучасної людини — звільнитися від свідомості, вивільнити інстинкти, врівноважити чоловіче та жі-

ноче начала. Цього можна досягти наближенням до маргінальних станів свідомості: медитацією, вживанням психотропних речовин, уві сні, через клінічну смерть.

Саме клінічна смерть і зустріч із потойбічним ірраціональним світом веде до роздвоєння особистості центрального персонажа п'єси Слав.Ко-Ко. Тобто можна припустити, що першопричиною й метою подій у п'єсі є пошук гармонії, бажання врівноважити душу і тіло.

Розглянемо мотиви взаємооберненості і / або протистояння «інь-ян» у п'єсі:

1. Розрив: тіла і душі, причому душі навпіл (Чорлай + Слав.Ко-Ко).

2. Опозиція жіноче—чоловіче («інь—ян», «аніма—анімус»): жінка—чоловік, відьма (безсмертна) — смертний (Слав.Ко-Ко і Чорлай — смертні чоловіки, жінки — безсмертні або вже мертві).

3. Опозиція біле—чорне: Янгол Білий — Янгол Чорний. Так, Чорний Янгол — чоловік, пасивний (проговоривши потрібні слова — йде, більше у п'єсі не з'являється), його місце займає Білий Янгол-Жінка (він же — перевдягнута Відьма), дуже активний персонаж п'єси. Тобто опозиція кольорів веде до мотиву травестії, карнавалу, а ті, у свою чергу, до проблеми оберненості «зовнішнього» і «внутрішнього», «видимого» й «справжнього».

4. Опозиція життя і смерті: життя як несвідоме існування, не-мислення, не-аналіз та смерть (клінічна смерть) — як пауза в русі життя, можливість подивитися на все з іншого боку, позбутися щоденної позитивістської прагматики.

Власне, ці опозиції характеризують тему незбалансованості жіночого і чоловічого начал і протис-

тояння двох половинок роздвоєної особистості. Адаже зовні Слав.Ко-Ко має дуже маскулітні риси: займається духовною інтелектуальною діяльністю, прагне покращити світ. Проте його особистісні риси — інтравертність, ірраціональність, скерування вектору думок у минуле, пасивність — свідчать про внутрішню жіночність. Те ж саме спостерігаємо в образі Чорлая, котрий нібито живе суто земним життям (як «Гусак», що не мріє піднятися на висоту польоту «Лебедя»), є грішником — порушником закону, тобто втілює переважно традиційно жіночі риси. Проте його вчинки свідчать і про протилежне — екстравертність, здоровий глузд, вектор думок у майбутнє, активність — все це є радше риси чоловічого начала.

На перший погляд, характеристики персонажів взаємодоповнюють одне одного, і мала би відбуватися взаємовигідна й рівноправна співпраця, але присутнє домінування одного начала над іншим, відповідно, баланс порушується.

Як це реалізується у п'єсі і до чого тут жіноче й чоловіче письмо?

Специфіка статі — один із численних і значущих факторів, що формують особистість письменника та його творчу самореалізацію — письмо (манеру письма). Саме тому у кінці XIX — на початку XX століття почали розрізняти письмо за ґендерною ознакою. Загальні риси жіночого письма вивела Елен Сіксу. Головне правило: «Жінка має писати себе». Письмо є довільною діяльністю і, водночас, втілює неусвідомлені автором почуття, проблеми, прагнення — в текст потрапляє те, чим є письменник: вік, мова, культура, соціальне середовище, хвороби, фантазії, страхи, комплекси тощо.

Відтак, провідною рисою жіночого письма є зосередженість на власній особистості. Також варто виділити таку рису як циклічність письма — пишучи та шукаючи себе, автор з жіночою манерою письма прагне віднайти певну циклічну (міфічну) структуру, в межах якої врівноважено існуватимуть «я» та «світ».

Якщо використати сучасне сприйняття міфу як світоглядної моделі особистості, то жіноче письмо постане створенням власного міфу. Таку мету наслідували модерністи — ідеалісти, що прагнули створити інший кращий світ: це потрактування відсилає до «Ян»-рис, до чоловічого світу Великих Діонісій. З іншого боку, у первинному значенні міф є втіленням інтуїтивних знань дикої людини про створення та устрій світу: направленість у минуле виступає «інь»- рисою та належить до жіночого світу Малих Діонісій.

Ці два тлумачення не суперечать одне одному й можуть співіснувати. Навіть у Давній Греції існувало ідеальне поєднання жіночого та чоловічого начал — людина-андрогін. Можливо, і п'єса «Душа моя зі шрамом на коліні» є втіленням андрогінності письма?

З одного боку, у п'єсі присутні елементи жіночого письма. По-перше, Слав.Ко-Ко, будучи одночасно творцем і дійовою особою п'єси, творить і переживає власну історію — народжується його власний міф. По-друге, нарація Славка замкнута на ньому самому. Він єдиний персонаж, що ні з ким по-справжньому не комунікує. Розмови зводяться до подій його життя, звертання до залу — з метою висловити власну думку, а не почути зовнішню точку зору. По-третє, циклічність письма. Текст насичений чис-

леними повторами: імена, факт народження у Славка доньки, розігрування трагічних смертей домашніх улюбленців на очах у Славка тощо.

Також присутній мотив пошуку гармонії та власної ідентифікації. Це відбувається двома шляхами. З одного боку, через перевдягання-гру у зміну соціальних ролей (Славко-Чорлай, Відьма-Білий янгол). З іншого, через самознищення: домінування Чорлая спричинює потребу у віднайдені рівноваги — наприклад, шляхом вилучення одного з елементів системи. Так помирає одна з половинок душі Слав.Ко-Ко — це також веде до порушення балансу. Баланс відновлюється за допомогою такого собі *deux ex machina* — завдяки неочікуваній появі Ії, котра робить Слав.Ко-Ко дарунок, після чого центральний персонаж набуває рис активності та орієнтації на майбутнє (на продовження життя). Тобто, маємо схему перебігу самоідентифікації через смерть: смерть — зовнішня взаємодія двох половинок однієї особи (негармонійна, але збалансована) — руйнування зовнішньої системи, порушення балансу — відновлення балансу ззовні — створення гармонійної внутрішньої системи.

Про жіночість письма може свідчити і позиція експліцитного автора: Ярослав Верещак, на перший погляд, свідомо й позірно вділяє собі нетворчу, пасивну, жіночу роль (словами «казку записав»), в той час як персонаж, попри всю свою пасивність, все ж таки бере участь у подіях п'єси, хоча використання імені «Славко» — пестливої форми від «Ярослав» — свідчить, що персонаж є альтер-его автора. Тобто, нібито пасивна позиція експліцитного автора є способом продемонструвати увагу до зовнішнього світу, а звернення до подій минулого продиктоване

Ірина Корнієнко

прагненням донести до публіки якомога змістовніший меседж з причини небайдужості автора до майбутнього. А це — характеристики чоловічого письма.

Таким чином бачимо, що в окремих випадках у п'єси Я. Верещака неможливо розмежувати жіноче та чоловіче письмо. Тобто «жіночість» письма в даному випадку визначається не стільки статтю чи гендером, скільки метою автора. Жіноче письмо у даній п'єсі виходить за межі статевої приналежності та є не тільки засобом самовираження автора, а ще й засобом скерувати сприйняття, враження й оцінку глядачів, створити штучний суб'єктивний космос, центром якого став би персонаж, не випадково заданий у двійницьких параметрах.

Анотація

Статтю присвячено критеріям розмежування чоловічого і жіночого типів письма у сучасному драматургічному тексті, а також можливості виходу того чи іншого з розглянутих типів письма за межі самовираження автора.

Аннотация

Статья посвящена критериям разграничения мужского и женского типов письма в современном драматургическом тексте, а также возможности выхода того или иного из рассмотренных типов письма за границы самореализации автора.

Summary

The article is devoted for the criteria of differentiation of masculine and woman types of wrighting at a modern drama text and also possibilities of output of that or other one from the considered types of wrighting outside the self-expression of author.

Наталія Висоцька

доктор філологічних наук

ТРАДИЦІЯ ЯК ІННОВАЦІЯ: АКТУАЛІЗАЦІЯ РАННІХ ТЕАТРАЛЬНО-ДРАМАТУРГІЧНИХ ФОРМ У СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ П'ЄСІ

З огляду на провідні тенденції у світовому театральному процесі не викликає подиву той факт, що пошуки сучасних українських драматургів заторкають не лише тематико-мотивну, композиційну або образну сферу, а відбуваються і у річищі жанру. Про це свідчать, зокрема, його досить химерні визначення у всіх трьох п'єсах, запропонованих для розгляду: «драматична феєрія» (Л. Чупіс), «фентезі-притча» (О. Танюк), «сучасна казка» (Я. Верещак). Уже в самій лексиці, залученій для жанрового самовизначення, відчувається прагнення авторів залишити позаду приземлену миметичність, піднімаючись на вищий, більш універсальний рівень художнього узагальнення (у даному випадку йдеться не про кінцевий результат, а про висхідну позицію). Не менш показовим у цьому аспекті виглядає і звернення до віршованої (точніше, прозометричної) п'єси (Л. Чупіс), що у контексті переважно прозового драматичного модусу, який домінував на західній сцені упродовж понад ста років, також сприймається як маркер «почасовості» та «вселюдськості» (див., наприклад,

драматургію Т.С. Еліота, котра стоїть осторонь магістрального напрямку театрального руху свого часу). Зазвичай, подібні прагнення аж ніяк не можна вважати чимось незвичним для нового європейського театру — загальновідомо, що його криза на порубіжжі XIX та XX ст. була пов'язана саме з усвідомленням вичерпаності «традиційних» на той час (тобто натуралістичних / реалістичних) жанрових утворень, що пролунало, зокрема, у відчайдушному зойку чеховського Треплева: «Потрібні нові форми!» У контексті як театральної історії, так і нашого соціального сьогодення бажання теперішнього покоління українських авторів, що пишуть для сцени, творити не просто драми, а притчі, феєрії та казки вписується, на мою думку, у загальну проблематику функціонування театру у суспільстві.

Театр як вид мистецтва, передумовою існування котрого є прямий миттєвий зв'язок з аудиторією, має, як відомо, яскраво виражену суспільну природу. Однією з його первинних функцій була функція об'єднання спільноти на фундаменті віри у ті самі цінності (або, якщо хочете, Бога чи богів). У процесі багатовікової еволюції театр не повністю втратив її (як переконливо доводить О.Ю. Клековкін, подібна віра, відкрито чи приховано, залишається серцевиною театральних систем різних народів у різні часи) [3]. Проте з розвитком суспільства ця функція слабшає, оскільки ерозії піддається ідентичність світобачення, той «єдиний колективний досвід», на ґрунті якого у минулому відбувалося єднання виконавців та глядачів у монолітне ціле. Втрата театром «колективного духу» особливо гостро відчувається напередодні та у viri соціальних змін, коли підвищується потреба у силах, здатних об'єднати грома-

ду навколо спільних аксіологічних орієнтирів. Для таких періодів характерні спроби повернути західному театру його первинні — магічні та з'єднувальні — функції, які у процесі його розвитку значною мірою поступилися естетичній.

Саме ця ідея утворює стрижень театральних концепцій перших десятиліть минулого століття, коли творці «нового театру» по обидва боки Атлантики, часто незалежно один від одного, дійшли висновку, що «реалізм» у формах побутової життєподібності вичерпав себе. Це загальне відчуття, висловлює, серед інших, і Лесь Курбас: «Реалізм, навіть не доведений до кінця, ця найбільша протимистецька поява наших днів, всевладно запанував у театрі і паралізує всякий його творчий відрух» [4, 203]. Переконаність у повній невідповідності наявних театральних жанрів та усталених постановочно-акторських штампів вимогам часу та потребам індивідуальної людської душі пробуджувала їхнє глибоке незадоволення та спонукала до експериментів у різних напрямках, у тому числі, таких, що вели до занурення у спільне духовне переживання пратеатрального дійства. Цьому сприяло і відродження наприкінці XIX століття інтересу до міфу в європейській культурі «на трагічно-кризовій основі» (Е. Мелетинський). Багатьом діячам культури того часу, що у розпачі застигли перед феноменом богопошищеності людини у ворожому, незбагненному світі разом спало на думку, що саме театрові призначено поновити зруйновані зв'язки між людьми, між людиною та основоположними засадами буття.

Теоретиків театру засмучувала думка про перетворення учасника священного дійства на пасивно-спостерігача, проведення, за словами В'яч. Івано-

ва, «зачарованої межі між актором і глядачем, що поділила театр у вигляді лінії рампи на два чужі один одному світи: той, що лише діє, і той, що лише сприймає, — і немає вен, що з'єднали б ці два окремішні тіла єдиним кровообігом творчих енергій» [6, 171].

Відтак, в Росії В'яч. Іванов розробляє концепцію «соборного дійства», обстоює повернення до діонісійства як засіб лікування хворого суспільства та поновлення органічного загального світовідчуття через містеріальну творчість. Сучасний театр, як і його віддалений предтеча, теж повинен зцілювати та очищати, для цього він не має бути лише «видовищем», а стати місцем, де «ми» б діяли усі разом. Ті ж ідеї розвиває Ф. Сологуб — «прийде час, коли ми у преображенні духа й тіла прийдемо до правильного єднання в літургійному дійстві, в таємничому обряді...» [6, 180]. Новий театр бачився його теоретикам на шляхах спільної релігійної дії — він створюватиметься всередині громади, пов'язаної тотожними переживаннями і вірою в єдину реальність; в ньому немає «розподілу на глядачів та акторів. Немає рампи, і сама дія перетворюється на культ, і природа такого театру визначається вже не естетичними категоріями, ...а релігійними» [6, 215].

Ці сподівання близькі до мрій, що їх майже у той самий час плекає видатний англійський новатор режисури Е.Г. Крег. Він уявляє собі ідеальний синтетичний театр, сповнений могутньої духовної сили, якою він заражає аудиторію, об'єднуючи, за волею режисера-деміурга, різні види мистецтва. У пошуках моделі для нього Крег звертає погляд за межі Європи і бачить прообраз митця-мага у жерці Азії чи доколумбової Америки, який створює чарівне церемоніальне видовище.

У свою чергу, засновник знаменитого французького театру «Старий голуб'ятник» Жак Копо визначає свою митецьку мету як повернення театру його «релігійної місії, що полягає в об'єднанні людей всіх рангів, всіх класів та всіх націй» [цит. за: 7, 74]. Ще одна людина, яка справила значний вплив на театр ХХ ст. — «швейцарський самітник» Адольф Аппія — захоплюється мрією злити сцену з залом, засуджуючи «абсурдне та безглузде» відокремлення акторів від публіки.

Не лише режисери, а й драматурги захопилися баченням театру як нового святилища. У.Б. Йетс, один з духовних батьків Ірландського Відродження, рішуче виступив проти натуралістичної драми — в його драматургії оживають кельтські міфи та легенди. А дещо пізніше вже згадуваний Т.С. Еліот, глибоко переконаний у тому, що порятунок європейської культури можливий лише через реактуалізацію антично-християнської духовної спадщини, закликав повернути на сучасну сцену високу поезію, застосовуючи для цього «прийоми драматургії далекого минулого — мораліте, містерій, і особливо шедеврів великих драматургів Давньої Греції» [10, 129]

Теоретиком майбутнього «Театру Духу» був і близький сподвижник реформатора американської сцени Юджина О'Ніла — Кеннет Макгоуен, чимало ідей котрого видатний драматург реалізував у своїх п'єсах. Шлях до зцілення від стану самотності та неприкаяності сучасної людини О'Ніл вбачав не у сфері соціальної дії, а у регенерації гармонії з Універсумом, злиття індивідуального «я» з єдиною Світовою Душею.

Попри досить істотні розбіжності між діячами «нового театру», їх об'єднувала віра в те, що він бу-

де «театром релігійним чи містичним... в ньому не буде різкого розмежування між пасивним глядачем та активним виконавцем... ані глибокої різниці між окремими мистецтвами».

Без сумніву, цій вірі театр ХХ ст. зобов'язаний багатьма своїми надбаннями. Проте, як конкретна мета режисера чи драматурга, йому судилося залишитися ідеалом, до якого вічно пориваються, але ніколи не досягають.

Наступна хвиля ностальгії за сакральним нахлинула на західний театр у 1960—1970-і рр. і живилася, з одного боку, політичними реальностями доби, що вимагали від мистецтва ефекту комунізації, а з другого — постулатами «театру жорстокості», розробленими А. Арто. На відміну від зламу століть, рух до повернення театру його першооснов у другій половині ХХ ст. часто-густо набував виразної політичної забарвленості. Якщо у випадку Еліота він мотивувався вірою митця у консервативну модель подолання кризи культури, то «нові ліви» прагнули злити з категоріями естетики свої радикальні суспільні ідеї. В результаті молодіжний бунт 1960-х рр. в країнах Західної Європи та США відзначився особливою театральністю. В практиці американського авангарду («Лівінг-тіетр», «Перформенс Груп», «Ла Мама», «Бред-енд-Паппет», «Кафе Чіно», «Тіетр Джінісіз» тощо) взяла гору точка зору на театр як на «співпереживання, співпричетність до певних колективних форм свідомості та дії, коли індивідуальний глядач стає водночас і актором, учасником своєрідного ритуалу» [5, 202]. «Обряд, таїнство, ритуал, що стали одним з найважливіших сценічних прийомів альтернативних театрів, сприймалися виконавцями не стільки як прийом, скільки як певна модель

світу...», зазначає Т. Бутрова [2, 56]. Особлива чутливість до подібних тенденцій характеризувала у США 1960—1980-х рр. театральну діяльність етнічних та інших меншин (афро-американці, азіато-американці, чикано тощо), заклопотаних проблемою згуртування відповідних расово-етнічних груп на основі єдиної системи цінностей.

Немає сумніву в тому, що сучасне українське суспільство перебуває у стані кризи, причому не лише перманентної політичної та соціальної, а й духовної. Ця обставина, разом із потребою в національній самоідентифікації, у згуртуванні аудиторії (ширше — соціуму) на базі спільної аксіологічної платформи і пояснює, на мою думку, поновлення інтересу драматургів до сакралізованих театральнодраматургічних форм. Разом з цим, ці процеси відбуваються у постмодерному полі сучасної культури, яка не визнає будь-якої межі між сакральним та профаним. Таке «вибухове» сполучення обумовлює своєрідність сьогоденних жанрових шукань, які, зокрема, цікаво змодельовані у п'єсі Я. Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні».

Хоч автор і визначає жанр твору як «сучасну казку», як на мене, коректніше було б схарактеризувати його як «сучасне мораліте». Мораліте — це один з трьох жанрових «М» пізньосередньовічного театру (разом з містерією та міраклем), які ще не повністю відбрунькувалися від своєї літургійної основи. Цей жанр виникає у Франції та Англії у XV ст. Як зазначає дослідник ранніх театральнодраматургічних форм М. Андрєєв, предметом зображення в мораліте «стає не сама дійсність, а її загальний сенс (життя — смерть, добро — зло), виведений на сцену в алегоричній колізії алегоричних фігур» [1, 190],

причому внутрішній сенс алегорії програмується парадигмою середньовічної християнської моралі. Таке дійство було по суті театральною проекцією моральної свідомості, знання про добро та зло. Сюжетно воно набувало форми боротьби світлих (божественних) та темних (диявольських) сил за душу людини, у якій її гарні та погані риси / вчинки виконували функції помічників та ворогів. Отже, ядром конфлікту виступала, нехай у вкрай спрощеному вигляді, екзистенційна проблема вибору.

Очевидно, що запропонований драматургом текст органічно вкладається у таку схему: це борсання душі, якій загрожує вічне прокляття і яка має виправдати себе перед небом за допомогою «свідків». При цьому використовується техніка оголення прийому, тобто метатеатральний вихід актора / персонажа за межі образу, пряме звернення до глядача та залучення його до дії (що можна потрактувати і як відлуння поетики мораліте, і як іронічно знижений варіант брехтівської драматургічної моделі). Серйозність порушених проблем (адже дія відбувається після смерті героя і матиме своїм наслідком спасіння чи прокляття його душі) значною мірою втілено у семантиці молодіжного стьобу, що корелює з уже зазначеним руйнуванням меж між сакральним та профанним. Крім того, до подібного зрощення підштовхує міфологічний пласт твору - адже міф також дозволяє вторгнення профанного у сакральний простір (щоправда, на певних умовах). До того ж, герой наділений яскраво вираженими рисами трикстера, якому й належить бути профанним. Двійницька природа протагоніста відбиває міфологічні уявлення про феноменологічну діалектику світу і змушує пригадати, що, умовно кажучи, на кожного Прометея є свій Епіметей.

Серед інших міфологічних елементів, ревіталізованих у тексті, згадаємо неподільну єдність Еросу й Танатосу (смерть як коханка). Мотив «одомашненої» смерті лунає і у п'єсі О. Танюк, де вона постає наприкінці твору в іпостасі доброї нянечки-піклувальниці, а також знаходить паралелі у сучасній світовій літературі, зокрема, у романі Ж. Сарамбо «Перебої в смерті». Можна припустити, що ці художньо оприявлені спроби «приручити» найбільшу таємницю буття пов'язані з руйнуванням попередніх матриць стосунків людини зі смертю, спричиненим постмодерністською кризою «великих наративів». До групи поетикальних рішень, що мають свою генезу в онтології міфу, належить і взаємозамінюваність, поліморфізм образів, які протейстично перетікають один в одного, а також своєрідна темпоральна організація. На зміну лінійному/історичному плину часу приходять міфічний застиглий час, де півтори хвилини можуть розтягуватися настільки, наскільки це необхідно для звершення наперед визначеної долі і розігрування містерії заблуканої (але не повністю заглої) душі.

Як данину нашим сьогоднішнім турботам можна інтерпретувати «екологічну» лінію цього сучасного мораліте, яка відіграє у п'єсі Я. Верещака неабияку сюжетотворчу та ідейну роль і виписана зі щирим ліризмом. Водночас, відчуття кровної спорідненості з тваринами й рослинами, що його органічно переживає герой, піддається потрактуванню і через ідею нерозривної єдності всього твореного Богом, єдиної світової душі, яка (не без впливу східних філософських концепцій) отримала широкого розповсюдження у західній свідомості. Згадаємо, що задовго до її з'яви у драматургічних текстах О'Неїла або Чехова

(модерністична «п'єса у п'єсі» вже згадуваного Треплева з «Чайки»), цю ідею розвивали, зокрема, американські трансценденталісти на чолі з Р.У. Емерсоном: «ця Єдність, ця Над-Душа (Oversoul), в середині якої міститься і стає єдиним з усім іншим часткове буття кожної людини...» [9, 52].

З усіх зазначених інтертекстуальних координат дещо випадають надто прямолінійні, лобові алюзії на сучасну політичну, суспільну, мовну ситуацію в Україні. Проте, не виключено, що їхня наївна прямолінійність відповідає орієнтації автора на ранні (народні) форми європейської драми, позначені значним ступенем дидактичності. У цьому зв'язку виникає така історико-культурна асоціація: наприкінці ХІХ ст., рецензуючи виставу за середньовічними п'єсами у театрі маріонеток, Анатоль Франс зазначав, що саме лялькова вистава, на його думку, щонайкраще придатна для передання самої сутності театру, яку цей блискучий ерудит, згідно з напрямком думки свого часу, бачив у звільненості від побуту, у первинній простодушності і, водночас, сакральності дійства: «Я хотів би... щоб ці наївні образи були символами, щоб якась магічна сила приводила у рух простенькі фігурки і, щоб, зрештою, все це виявилось чарівною іграшкою» [8, 176]. Тобто, знов-таки йдеться про повернення театру до його магічних витоків. Можливо, і п'єса Я. Верещака знайшла б своє найвідповідніше втілення саме у ляльковому театрі, вільному від обмежень грубо матеріального, надто фізичного єства та надмірного психологізму живих акторів?

На завершення ще раз хочеться підкреслити, що причини сьогоденного звернення діячів театру до драми саме такого типу цілком зрозумілі. Проте не можна не взяти до уваги застереження Андрія Бі-

лого, зробленого ним щодо спроб реанімувати комуніальний та сакральний театр ще 1908 року: «Фатальна суперечність, в якій заплуталися новітні теоретики театру, полягає у тому, що, запрошуючи до театру як до храму, вони забули, що храм має на увазі культ, а культ — ім'я бога, тобто релігію. А доки імені цього у них немає, безпідставними є їхні спроби нової релігійної творчості» [6, 275]. Оскільки / доки ми не маємо єдиного світоглядного підґрунтя для єднання всіх з усіма — чи то у залі, чи то на сцені, чи то у віртуальному просторі п'єси — навіть «найсакральніша» вистава не здатна на тривалий проміжок часу згуртувати атомізований зал / соціум, хоча б яким потужним виявився її естетико-психологічний потенціал.

Література

1. Андреев М. Средневековая европейская драма. Происхождение и становление (X—XIII вв.). — М.: Искусство, 1989.
2. Бутрова Т. В. Американский театр протеста в контексте общественного движения 60-х годов. Альтернативные театры // Борьба тенденций в современном западном искусстве. — М.: Наука, 1986. — С.45—62.
3. Клековкін О.Ю. Сакральний театр. Генеза. Форми. Поетика. — К.: КДІТМ ім. І.К.Карпенка-Карого, 2002.
4. Курбас Л. Театральний лист // Курбас Л. Березіль. Із творчої спадщини. — К.: Дніпро, 1988. — С.202-210.
5. Мельвиль А.Ю. Политика как театр // Современная эстетика США. Критические очерки. — М.: Искусство, 1978. — С. 197—215.
6. Театр. Книга о новом театре: Сб. статей. — Спб.: Шиповник, 1908.
7. Финкельштейн Е. Жак Копо и Театр Старой голубятни. — Л.: Искусство, 1971.
8. Франс А. Гросвита в театре марионеток // Франс А. Собрание сочинений в 8 т. — М: ГИХЛ, 1960. — Т.8. — С. 175—182.
9. Emerson R.W. Self-Reliance and Other Essays. — N.Y.: Dover Publications, 1993.
10. Sharma H.L. The Essential T.S. Eliot. A Critical Analysis. — New Delhi, 1971.

Анотація

У статті аналізується явище звернення сучасних українських драматургів до ранніх театральних-драматургічних форм, зокрема, до жанру мораліте. З'ясовуються причини цього феномену, одна з яких, на думку автора, полягає у тяжінні до поновлення сакрально-об'єднувальної функції театру в періоди суспільної кризи. Проводяться паралелі з відповідними рухами порубіжжя ХІХ-ХХ та 1960-х рр. На прикладі п'єси Я.Верещака "Душа моя за шрамом на коліні" розглядаються конкретні драматургічні прийоми неоміфологізації, доводиться близькість жанрових параметрів твору до жанрових констант мораліте.

Аннотация

В статье анализируется факт обращения современных украинских драматургов к ранним театральным-драматургическим формам, в частности, к жанру моралите. Выясняются причины данного феномена, одна из которых, по мнению автора, заключается в тяготении к возобновлению сакрально-объединительной функции театра в периоды общественного кризиса. Проводятся параллели с соответствующими движениями рубежа ХІХ—ХХ вв. и 1960-х гг. На примере пьесы Я.Верещака «Душа моя со шрамом на колене» рассматриваются конкретные драматургические приемы неомифологизации, доказывается близость жанровых параметров произведения жанровым константам моралите.

Summary

The paper explores contemporary Ukrainian dramatists' turn to early theatrical and dramatic forms, morality play, in particular. The causes of this phenomenon are discussed, one of them being, in the author's opinion, the tendency towards revitalizing theatre's sacral / unifying function in the epochs of social crises. Parallels are drawn with corresponding movements at the turn of the 19th — 20th cc., as well as in the 1960s. Ya. Vereshchak's play *My Soul with a Scar on Its Knee* is analyzed to reveal specific dramatic neo-mythological techniques applied by the playwright and to demonstrate the play's genre affinity to a morality play.

Наталя Малютина

доктор філологічних наук

КАТЕГОРІЯ ЧАСОВОСТІ У ДРАМАТИЧНІЙ ДІЇ П'ЄСИ Л. ЧУПІС «ТАНЦІ ГОНЧАРНОГО КОЛА»

Категорія часовості є одним зі структуруючих чинників екзистенційної драми, оскільки вона базується на трансцендентальній властивості уяви і включає переживання фізичного часу (минулого, теперішнього, майбутнього) як єдності «екстазів» продукуючої свідомості. Оскільки буття і час зливаються у суб'єктивному сприйнятті, воно, за логікою міркувань М. Хайдеггера у роботі «Час і буття», очужує людину як таку, що сприймає буття у контексті фізичного часу, оскільки приводить її до продукування власного уявлюваного часу [7, 99].

У художньому тексті екзистенційної драми актуалізована, емоційно пережита часовість набуває структурного втілення, моделюючого уявний простір: вже у цьому варто виявити здатність до просторових трансформацій («перетікання») часовості, як на полотнах Сальвадора Далі. Так на межі ХІХ-поч. ХХ ст. у драматургії Лесі Українки спостерігаємо кілька моделей поетично реалізованої часовості: як горизонталі («Три хвилини»), спіралі, що виявляє міфологічну оберненість часу («Оргія», «Лісова

пісня») або кола («На полі крові»). Ці структурні принципи, закорінені в архетипних образних візіях-враженнях, для творчої людини ХХ ст. очевидно є продуктивними і цілком органічними.

П'єси Лідії Чупіс («Танці гончарного кола», «Життя на трьох») вразили мене максимальним наближенням суб'єктивно пережитого часу, буття часу відчутно у різних формах свідомісного оприявлення. Таке наближення умовного хронотопу до глядача було, за міркуваннями О. Фрейденберг, ознакою античної трагедії. Причому, відчувається відстань між існуванням автора у часі (як фізично-історичному, так і художньому) і суб'єктивним буттям героя (феноменальної сутності) в екстатично пережитих миттєвостях, які вбирають виміри абсолютного часу та індивідуального часу. Авторка Лідія Чупіс формує драматичний простір п'єси «Танці гончарного кола» за принципами трагедійно-міфологічного часу, що позначається на архітектоніці дії, яка відбиває чергування строфи та антистрофи давньогрецького хору, а також рефлексів діонісійської екстатичної, трансцендентного екстатичного виходу за межі особистісного «я», «руйнування і знімання індивідуалізації» через прилучення до «жнив вселенських» [3]. Згадаємо, що основою драматичної концепції часу в античній трагедії була «...суперечлива єдність лінійного і циклічного способів його організації» [2, 28]. «Інакше кажучи, в трагедії все побудовано не тільки на плині часу, але і на подоланні, обмеженні часу. Саме усвідомлення динамічної, лінійно розвинутої суті часу, співвідношення в ньому різних станів світу дозволяє трагедії проникнути всередину події... Проте естетична повновагомість здійснюється у трагедії завдяки художньому обме-

женню цієї лінійності, її перетворенню на циклічність» [2, 28]. Отож, дійство трагедії будується не лише за принципом протікання часу, але і його обмеження шляхом трансформації лінійності у циклічність. Крім того, в той час як сюжетна дія трагедії заснована на протіканні акції, сама її структура, хор, декорації (реквізит) передають ідею стиглої завершеності, за висловлюванням О. Фрейденберг, «статусу», знерухомлення часу, амеханії [4, 481]. У п'єсі Лідії Чупіс перехід у сферу трагедії дається взнаки через організуючу дію ідеї танцю — руху, який певним чином долається у слові, відбувається транспозиція суб'єктивно пережитого в абсолютно минулому (в танці) в абсолютне теперішнє (у слові). Згадаємо, що «проговорювання буття у мовленні» вважалося М. Хайдеггером його засвоєнням і водночас самопізнанням, явленням себе у слові [6, 277]. Факт мовлення втрачає таким чином часову тяглість: здається, що зникає відстань між подією і переживанням її у висловлюванні, яке структуроване за принципом буття у стані трансю.

Як влучно помітила О. Бондарева, «під пером драматурга антична „антистрофа“ у тексті п'єси перетворюється на оказіональний структурно-семантичний компонент — „антиколапс“». Якщо врахувати, що кризова епоха кінця 80-х — кінця 90-х ідентифікувалась українською драматургією як «колапс», то стає очевидним, що Лідія Чупіс не лише фіксує суперечності і тріщини у збуреній потрясіннями свідомості своїх сучасників, метафорично втілені у сценічному «колапсуванні» протагоністки, але прагне віднайти в її характері механізми протидії непевному часові, основи філософського ставлення до глобальних тектонічних зсувів як на особис-

тісному, так і на загальнолюдському рівнях [1, 208]. Буття у часі інверсовано, дискретно, спресовано у мить, про що свідчить ремарка до Прологу «*Чорний квадрат сцени — простір поза часом, де час спресовано у мить... болить... танцює Біле Полум'я*» [8, 139]. Художнє оприявлення часовості відбувається в індивідуальному бутті — переживанні героїні у формі танцю (по суті, вона перетанцює екстатичні спалахи з минулого, що проговорюються у теперішньому і проективно перекидаються у майбутнє).

Те, що давно переболіло, пережито, проявляється у екстатичній миті теперішнього і у майбутньому, яке формується з точки зору теперішнього мовлення. Емоційні дитячі враження Айсі відбиваються в її судженнях зрілої людини. («...я не приймаю і не приймаю псевдозаконної псевдоморалі, в якій гине людська гідність! Я родитиму стільки дітей — скільки захочу, і коли захочу!..») [8, 144]. Ці рефлексії переходять у антиколапс, в якому відчуття авторки і героїні зливаються у сприйнятті трансформацій (перетікання) часу. Не випадково виникає образ саламандри, ящірки, хвіст якої лишається у минулому, сама ж вона перекроковує у нове існування.

Антиколапс

Де?!!!

Те життя, що давно одгоріло?!

Вповза саламандрою в те, що

буде...

Де?!!!

Моє серце подвійно горbate?

В хтивому розумі хтось

хихотить...

Втрати...

Не варто!

На варті розп'яте майбутнє...

І час колапсує у мить... [8, 144]

У суб'єктивному сприйнятті героїні час існує у двовекторному спрямуванні: не відчутно умовного руху вперед чи назад, тому, згадуючи в інверсії 4-й останню виставу у Сан-Франциско, вона інтуїтивно відчуває відносність часовості: «*Гастролі закінчились, і я повертаюся до Європи, знову втікаючи від долі... а чи наздоганяючи її...*» [8, 147]. Просторові враження породжують відчуття часу і навпаки: буття у просторі спогадів утворює цілісність часовості. Ідею взаємооберненості часу і простору можна вважати одним із структуруючих начал цієї драматичної феєрії.

Спогад про перше дитяче кохання (до мсьє Вернона) викликає в уяві героїні модель особистісного часу у формі кола (гончарного кола), яке постійно обертається навколо себе і передає ідею часовості (час відходить і наближається водночас); наближення майбутнього так чи інакше актуалізує минуле, що дається знаки у теперішньому.

Гончарне коло... Хрест буття...

І забуття вино цілюще...

І заробітки на насущне...

Коловорот без вороття... [8, 148].

Доречно згадати, що у багатьох первісних народів метафора кола передавала невинний рух від народження до смерті і навпаки, скажімо, у орфіків це було «коло народження», що символізувало безперервність часового руху. Очевидно, відчуття шаленого коловорота часо-буття й організує драматичну цілісність цієї драматичної феєрії, жанрова природа якої передає ідею трансформації буття.

В інверсії 11-й, що виникає зі спогадів про перебування у Будапешті, переживається розрив часово-

го кола: усвідомлення того факту, що колишні Ромео стають Антоніями, коханцями коханок Цезарів, підштовхує Айсі до виходу з цього згубного кола. Виникає трагедійний образ розірваного кола, безневинної провини і всепрощення у танці.

Образи міфологічного часу (човнів Харона й Ахерона) породжують уявлення про космогонію часу, яка для Айсі є першопочатком кожного руху. В антигонії до цього переживання героїні подається акт космогонії у сприйнятті авторки, яка відчуває розриви і зміщення у магмі словесної екстатки. Виникає ефект «випадання з часу», що веде до втрати самоідентифікації, і закорінено у глибинних процесах деструкції масової свідомості у ХХ ст.

Антиколапс

Ще на землі нікого не було...

Гуло

І клекотало горло...

В голос

Ніщо звивалось з Німоти.

Через світи

В світи — Світи!

Всім тілом стугоніла Німота,

Мов та

Провісниця в пропасниці кохання:

Мить прощання

Ще в Цілому — і вже Антисвіти...

Світи!.. [8, 156]

Розриви у висловлюванні передають ідею творення космосу із хаосу і небуття, що й утворює наскрізну метафору часо-буття: «*І просто неба Земля зродила час...*» [8, 156]. Своєрідне відчуття часовості дається знаки у трансформаціях метафор і метонімії. Варте уваги спостереження О. Бондаревої:

«Метонімічне перенесення структурного принципу організації класичної грецької трагедії «строфа — антистрофа»... «на симетричний принцип текстової організації окремих фрагментів драми» ... і поряд з тим певна асиметрія «колапсів» і «антиколапсів» утворюють архітектоніку п'єси» [1, 209]. Причому взаємне перекодування метафор і метонімії виявляє несподівані резерви смислів: рядоположення несумісного стає смислопороджуючим принципом тексту.

Це перекодування породжує дивні переживання часовості, явлені у самому феномені Символу.

Безродні

Первістки Безмежжя —

На межі

Розітнули простір!

І просто неба

Земля зродила Час... [8, 156]

Така вказівка на космогонію часовості виявляє певні структурні механізми, ізоморфні генетичній пам'яті індивіда (див. працю Ю. Лотмана «Семіосфера»). Цей ефект накладання індивідуального уявлення на архетипні дається знаки і у символіці розірваного кола, і у розпорошенні власного буття.

Себе розпорошу —

На тисячі сердець!

Гірку отруту п'ю

Безликого...

Ніколи...

І знаю —

Перша мить —

Початок... і... кінець... [8, 164]

Суб'єктивне сприйняття часовості виявляє способи подання переживань, присутності часу в уяві героїні, яка пізнає себе через буття Вічності («Я — Ай-

сі... Я — сутність вітрів, що танцює в обіймах найлегших сніжинок, я — стихія води, що втікає у землю, танцюючи в пугах останнього снігу!» [8, 164]. Світовідчуття героїні позначене усвідомленням неблаганного згортання часу, що особливо гостро дається знаки в інверсії 13-й (фатальній, невипадковою є, очевидно, і її нумерація).

Передчуття обриву часу у минулому (у день смерті дітей) дається з позиції теперішнього часу фрагментарних спогадів Айседори, до якої повертається здатність аналізувати: вона згадує пророче передбачення, пов'язане з історією Ніобеї. Від моменту прочитання пророчих рядків свідомість фіксує кожен миттєвий пережитий момент Айсі з Лоенгріном і дітьми. Мить повідомлення про катастрофу передається через нелюдський крик матері і стан забуття. Ще одна хвилинка смерті немовляти сприймається через міфологічну оберненість часу Медеї, «...що власноруч привела дітей на жертвник». У трагедійній катарсичній приреченості останнього плачу (треносу) Айсі проявляються архетипні образи долі, душі, вогню, «льодяного вогню» (цей оксюморон, очевидно, передає фізичне відчуття болю). Численні риторичні фігури цього плачу (ампліфікації, параномазія), що сприяють зв'язку окремих розірваних у потоці мовлення слів, надають висловлюванню екстатично ритуального характеру, причому цей перегук близьких за звучанням, але різних за значенням слів

Занадто я матір —
щоб мати

материнську долю!

Болю!!! [8, 172] (Підкреслення моє. — Н.М.)

створює враження розриву свідомості суб'єкта на кілька іпостасей. Згадаємо, що у списку дійових

осіб це передбачено: «Вона, Айседора Дункан — одна чи двоє їх, чи троє — в гріхах — молитвах — радості — сльозах...» [8, 138].

Іпостасі, явлені у фрагментах переживань Айсі, свідчать про неповторність відчуттів актриси, матері, коханки, в кожному русі якої маніфестувала себе здатність пережити почуття героїв міфів (одне із творчих окрилень танцівниці — відкриття у собі сутності Іфігенії («*борг Богів земних — богам небесним!*»)).

Лейтмотивом крізь усі екстази Айсідори проходить образ **чаші** — першопочатку, сутності, в основі якої структура кола, а також ідеї жертвопринесення, єднання, пізнання таїнств, вивільнення духу у позачасовості. Як відомо, семантика обрядової чаші пов'язувалася у античних народів з жіночим началом, ситуацією запліднення. О. Фрейденберг згадує, що у теракотових чашах ховали дітей, у чому наявний зв'язок з материнським лоном [5, 220].

Отже, це ще одне включення до феєрії часовості, що структурована за принципом невпинного коловороту і розриву кола, яке символізуватиме екстатичний танець «на розрив аорти» — мить, коли уявлюване колесо почне новий відлік часо-буття в іншому вимірі.

Література

1. Бондарева О. Гончарне коло Лідії Чупіс // Чупіс Л. Танці гончарного кола. — К.: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2007.
2. Гаврилова Ю. Древнегреческая трагедия: становление драматической концепции художественного времени // Літературознавчий збірник. — Донецьк: Дон. НУ, 2002. — Вип. 12.
3. Иванов Вяч. Дионис и прадионисийство. — СПб.: Алетейя, 2000.

4. Фрейденберг О. Миф и литература древности. — М.: Наука, 1978.
5. Фрейденберг О. Поэтика сюжета и жанра. — Л.: Художественная литература, 1936.
6. Хайдеггер М. Прологомены к истории понятия времени. — Томск: Изд-во Томск. ун-та, 1998.
7. Хайдеггер М. Разговор на проселочной дороге. — М.: Высшая школа, 1991.
8. Чупіс Л. Танці гончарного кола. — К.: НЦТМ імені Леся Курбаса, 2007.

Анотація

У поезії п'єси Л. Чупіс «Танці гончарного кола» виявлено структурні рівні втілення категорії часовості: в архітектоніці тексту і композиції висловлювань, у розщепленні свідомості (мовлення) героїні, перекодуванні метафор і метонімії тощо.

Аннотация

В поэтике пьесы Л. Чупис «Танцы гончарного круга» рассматриваются структурные уровни реализации категории временности: в архитектонике текста и композиции высказываний, раздробленности сознания (речи) героини, перекодировке метафор и метонимий и т. п.

Summary

L. Chupis's play *The dance of the potter's circle* display structural levels, embody of time category: in the composition of expressions, in the double nature of consciousness (heroine's speech), metaphorical recode and metonymies recode...

Анна Вишневська

ПОСТНЕВРОТИЧНИЙ ДИСКУРС У П'ЄСІ ЛІДІЇ ЧУПІС «ТАНЦІ ГОНЧАРНОГО КОЛА»

О повернись, о повернись, миле моє дівочтво!
Не повернусь я більше, не повернуся!

Сафо (переклав А.Согомора)

У п'єсі Л.Чупіс «Танці гончарного кола» передусім вражає могутня «істерика» душі, неабияка експресивність тексту, його внутрішня динаміка. Наявність таких виписків лібідо дає можливість звернутися до суміжної з літературознавством гуманітаристики, котра в аспекті філософії тексту займається проблемами перебігу душевних явищ. Отже, наша розвідка присвячена дослідженню п'єси з точки зору проявів у ній постневротичного дискурсу.

Ми спираємося на окремі розділи монографії російського філософа В. Руднева «Прочь от реальности» [4], котрий, у свою чергу, намагається поєднати ідеї класичного психоаналізу З. Фрейда та структурного психоаналізу Ж. Лакана стосовно природи і характерних рис неврозу та психозу.

Російський вчений акцентує свою увагу на різних видах взаємодії «Я» та «Воно» у цих двох станах і простежує цю взаємодію у художніх текстах. Внас-

лідок дослідження він приходить до висновків, який саме з видів дискурсу притаманний тому чи іншому твору.

Передусім слід наголосити на таких аспектах. Невроз, за В. Рудневим, виникає внаслідок того, що «Я» відмовляється прийняти імпульс «Воно» та захищається від нього. У стані психозу «Я» потрапляє під владу «Воно», і як результат виникає стан марення. Такий стан речей як у першому, так і у другому випадках викликає зміни картини світу індивіда. Якщо припустити, що існують такі три категорії, як «реальне», «уявне» і «символічне», то невротик звертається до фантазії, заміняє реальне уявним. У стані психозу відбувається повний розрив з реальністю, психотик не замінює реальне уявним і реконструює свій світ за допомогою символічного [4, 274—278]. Іншими словами, у стані неврозу реальне пригнічується уявним, а в стані психозу уявне пригнічується символічним.

Якщо свідомість є певним текстом, то цей текст, або, точніше, мова цього тексту, має відображати ту чи іншу картину світу. Тобто передбачається існування невротичного та психотичного типів тексту. Що стосується формальних проявів цієї закономірності, то невротичному тексту властиві: нелінійність, метафоричність, уривчастість, еліпси, уподібнення мові свідомості, інтертекстуальність тощо. Для психотичної мови характерні такі риси: незрозумілість мови, повний розрив із реальністю, символічність.

Розглянемо модель часопростору в п'єсі Л.Чупіс за наступним фрагментом.

«Я — іскорка. Зірка, що спалахне на півнеба, на півсвіту, розкроявши горизонт! І... У найкоротше...

І... довге, як ціле Життя, зіллється тисячі горіг, і тисячі облич виплуне і поглине п'єтма... Блискавки голь — хисткий місток над прірвою Небуття... Вони прийдуть всі, всі — кого я любитиму... гесь... колись...».

Тут можна поставити таке запитання: що це за часопростір, котрий може водночас охопити «ціле життя», в яке зливаються «тисячі горіг» і «тисячі облич», в якому можливо повернути час назад та сказати «вони прийдуть всі, всі — кого я любитиму... гесь... колись...», котрий може поєднати всі «гесь» і «колись»? Можна визначити такий часопростір як топос своєрідної постмодерної свідомості, що є певною точкою, у котрій поєднуються водночас тисячі точок. Спадає на думку порівняння з одним із найвідоміших оповідань знаного аргентинського письменника-постмодерніста Х.Л. Борхеса «Алеф» [1, 194—220].

Безліч елементів тексту вказують на те, що ми спостерігаємо за перебігом подій, які відбуваються у часопросторі свідомості, «просторі поза часом, де час спресовано у мить...». Дія п'єси ніби розгортається у свідомості головної героїні: промовляє та, «якій сниться...». Вона обертає час назад, щоб повернутися до всіх втрачених об'єктів бажання, матері, батька, коханців... Головний персонаж ніби витворює свій власний уявний світ, що є, безумовно, невротичною настановою.

Проблема організації часопростору в тексті є особливо важливою у контексті того, що якби події п'єси відбувалися в царині «реального», то це б зумовило висновок, що перед нами топос психозу. Проте, оскільки героїня сама усвідомлює, що вона — «та, якій сниться», оскільки вона розуміє, що у

неї відбуваються галюцинації, що вона ніби «боже-вільна», то, незважаючи на наявність певних проявів психотичного світосприйняття (голоси, галюцинації, періодичне вкраплення психотичної мови), нарація здебільшого є невротичною. Адже хворий на невроз розуміє, що це не світ перевернувся догори ногами, а це у нього хворобливе сприйняття світу, або світ є перевернутим догори ногами лише для нього.

Отже, ми визначили, що перед нами часопростір невротичної свідомості, наразі перейдемо до розгляду проблеми побудови часу у п'есі як прояву невротичної нелінійності.

На перший погляд, тексту начебто притаманна подієвість, що представлена історією життя Айседори Дункан у певній послідовності, однак неважко простежити, що скоріше тут спостерігається циклічність, саме «танці гончарного кола». Відтак, текст сконструйовано таким чином: він починається ніби з певної точки, з певного емоційного стану, далі йде «основна частина», з притаманною їй лінійністю, а завершується він — поверненням до початкової точки, до початкового стану. Про це свідчать хоча б такі рядки: «**я знову** прийшла на прощу прощань і прощення». Так звана циклічність проглядається на двох рівнях: великий цикл — на рівні всього тексту, про котрий тільки що йшла мова; і малі цикли — на рівні кожної окремої інверсії, на які поділено п'есу. З метою розглянути динаміку цих малих циклів проаналізуємо інверсію першу насамперед з точки зору проявів рис неврозу та психозу саме у мові.

Вона розпочинається монологом, мова якого здається логічною і послідовною приблизно до такої точки: «*Бетті мене виховує, якесь волохате слово!*

Бетті, сьогодні відкрилась страшенна таємниця — наш татко — Чорт!!!» — і з цього моменту стає зрозуміло, що ми маємо справу з невротизованим персонажем.

Прозова нарація переходить у віршову, і це вже скоріше не розповідь, а експресивне промовляння. Вірш задає особливий ритм, динамічність. У віршовій мові руйнується той синтаксис, що притаманний прозовій. Мова ніби уподібнюється мовленню підсвідомості. Це робиться за допомогою уривчастості, еліпсисів, нелінійності.

До того ж ця мова набуває яскравої метафоричності: «*Чорт*», «*Санта Клаус*» — на позначення батька. «*Я — мавпочка-принцеса*» — самоідентифікація. Можна було б навести й інші приклади.

Відтак, ми спостерігаємо невротичну мову, у котрій «хаос на рівні синтаксису співпадає з хаосом на рівні семантики» [4, 283].

Далі нарація продовжується прозовим дискурсом, проте більш експресивно забарвленим. На початку речень часто повторюється анафора «чому», що теж створює певний ритм, певну динаміку. Далі антиколапс вже містить риси психозу: героїня чує різні голоси:

(голос) — Мсьє, Ви забули капелюха!

(голос) — Навчіться Господа любити!

(голос) — І жар не спав, у Вас жовтуха...

Апогеєм психотичності є останній вірш цього уривку — «*мі-ме-ма-мо-ма-мо*», де бачимо типову психотичну мову, символічну і незрозумілу.

Виникає враження, що невротична нарація психотизується. Вона не залишається чисто невротичною. Динаміку інверсії можна зобразити такою схемою: Реальність (нормативна послідовна мова, зв'язок із

реальністю не порушено) —> Невротичне уявне (певне порушення синтаксису, уподібнення мові свідомості за допомогою уривчастості, метафоричності висловів тощо) —> Психотичність (розрив з реальністю, елементи символічності, але вже не метафоричності).

Оскільки театр є синкретичним видом мистецтва, котрий народився «із духу музики», як колись писав Ф. Ніцше у своїй відомій праці «Народження трагедії...» [3], то можна зауважити, що емоційна напруженість п'єси, віршова ритмічність зумовлені взаємодією «Я» та «Воно». І це можна виразити в музичній термінології. Так, динаміку розвитку емоційної напруги в межах інверсії слід зобразити за правилами музичного інтонування: *Piano* —> *Mesocoforte* —> *Forte* —> *Subito piano*, коли *Piano* — панування Я, *Mesocoforte* — пригнічення Воно, яке хоче вийти назовні, *Forte* — виплиск енергії, панування Воно.

Цій схемі відповідають усі інверсії п'єси, всі так звані малі цикли за тією лише відмінністю, що психотичний елемент у них може бути розвиненим недостатньо, хоча вектори і прямують до психозу. «Я» все ж таки виявляється сильнішим за «Воно» і не дає йому остаточно вирватись на волю.

Лейтмотивом усієї п'єси є повернення до минулого, до дитинства, до втрачених об'єктів бажань, інвертування часу.

У відомій роботі З. Фройда «Я та Воно» зазначається: «Якщо ми відчуваємо потребу в сексуальному об'єкті, або ми змушені відмовитися від нього, настає нерідко зміна Я, котру [...] слід описати як впровадження об'єкта в Я [...]. Можливо, за допомогою такої інтродукції [...] це ототожнення є єдиною

умовою, за якої Воно відмовляється від своїх об'єктів» [5, 853].

Персонаж п'єси не є персонажем нарцисичним у розумінні Фройда, оскільки Вона не ідентифікує своє «Я» з втраченим об'єктом бажання, як того вимагає Воно. Вона навпаки прагне до Іншого, до котрого Вона постійно звертається: «*Мамо! Мамо!*», «*Тату! Тату!*», «*О мсьє Вернон!*», «*О Чарльз Гале!*» і т.п.

Головний персонаж співає собі колискову, повертає себе у дитинство, у минуле. Вона, подібно до героїні вірша Сапфо, котрий ми взяли за мотто до нашої розвідки, кличе своє минуле, розуміючи, що воно не повернеться до неї, а тому невимовно страждає.

На нашу думку, цей момент є ключовим для конструювання всього тексту — гонитва за чимось, що безнадійно втрачене, усвідомлення цієї втрати і неможливість якимось чином примиритися з нею.

У цьому контексті можна розглянути й інтертекстуальність — як «збереження старих форм», задеклароване відомим російським дослідником постмодернізму І. Ільїним [2, 121].

Інтертекстуальність завжди маніфестує направленість тексту в минуле, в пошуки втраченого об'єкта бажання, що знову ж таки є безумовно невротичною настановою [4, 283]. Неважко помітити присутність у п'єсі широкого інтертексту. По-перше, це біографія реальної Айседори Дункан, яку можна прослідкувати за літературними та мемуарними джерелами, та все, що з нею пов'язане. По-друге, використання античної культурної спадщини — у тексті згадуються Одісей, Пенелопа, Афродіта, Афіна, Іфігенія, Ніобея, Сократ. По-третє, інтертекст на рівні форми: наприклад, віршований уривок у пролозі:

«А-а, а-а-а, а-а-а-а-а!
Божечку, мій божечку,
вклонюсь тобі в ножечки,
низенько-низько,
до зірочки близько,
А-а, а-а-а, а-а-а-а-а.»

Тут і метрика, і система римування, та й інші художні засоби є характерними для фольклорного пісенного віршування у народних коліскових. Такі рядки, як, наприклад, «*І ось цей корабель... каюта... Ваша рука, така незвично надійна...*» — дуже схожі на стиль жіночих романів. В інверсії восьмій вірш «Доці. Тумани. І салони» нагадує класичне блоківське «*Аптека. Улиця. Фонарь*».

Вважається, що психотичність за своєю суттю є більш «інноваційною», ніж невротичність. Невроз лише видозмінює існуючу реальність, а психотична свідомість створює кардинально іншу «реальність», не ірреальність, а нереальність.

Домінування невротичного дискурсу простежується на таких формальних показниках тексту: практично всі вірші, у тому числі і верліброві, тяжіють до силабо-тонічного віршування. Часто вірші написані традиційним ямбом, а верлібри часто-густо являють собою довільні трискладовики.

Отже, підсумовуючи, можна дійти висновку, що у даній п'єсі невротичне є домінуючим, проте вектори прямують до психотичності в межах кожної інверсії.

Однак психотичний дискурс розвинений у п'єсі недостатньо. Не вдається досягнути цілковитого панування «Воно». Складається враження, що уявне (невротичне) пригнічує символічне (психотичне).

Це явище є характерним для постмодерних текстів. В. Руднев називає такий дискурс — постневро-

тичним [4, 295]. У творах такого типу відбувається боротьба між «Я» та «Воно». При цьому Я намагається пригнітити Воно, а Воно — підкорити собі Я. Це нагадує боротьбу двох першопочатків за Ніцше — аполлонівського («Я») та діонісійського («Воно»). Враження феєричності створюється саме тоді, коли Воно виривається назовні.

Про типологічно суголосні аполлонівську та діонісійську первини свого часу Ніцше писав: «Ці два настільки різних прагнення діють поряд одне з одним, найчастіше всього у відкритій боротьбі між собою і взаємно спонукуючи одне одного до все нових і більш могутніх породжень, щоб у них увіковічнити боротьбу названих протилежностей, тільки на перший погляд поєднаних загальним словом „мистецтво“» [3, 468].

Отже, ми спробували проаналізувати п'єсу Л. Чупіс з метою віднайти у ній риси неврозу та психозу, дослідити їхню взаємодію між собою, знайти прояви «Я», що пригнічується, та «Воно», котре час від часу стає домінуючим, і ввести ці знахідки майстрині українського театру в широкий літературний контекст.

Література

1. Борхес Х.Л. Алеф: Пер. з ісп. — Львів: ВНТЛ-Класика, 2003.
2. Ильин И.П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. — М.: Интрада, 1998.
3. Ницше Ф. Так говорил Заратустра: Сборник: Пер. с нем. — Минск: ООО «Попурри», 2004.
4. Руднев В.П. Прочь от реальности: Исследования по философии текста. — М.: Аграф, 2000.
5. Фрейд З. Я и Оно: Сочинения. — М.: Эксмо; Харьков: Фолио, 2005.

Анотація

У даній статті було зроблено спробу проаналізувати п'єсу Л. Чупіс з метою віднайти у ній риси неврозу та психозу, дослідити їхню взаємодію між собою, знайти прояви «Я», що пригнічується, та «Воно», котре час від часу стає домінуючим, і ввести ці знахідки майстрині українського театру в широкий літературний контекст.

Аннотация

В данной статье была сделана попытка проанализировать пьесу Л. Чупис с целью отыскать в ней черты невроза и психоза, проследить их взаимодействие между собой, найти проявления «Я», которое подавляется, и «Оно», которое время от времени становится доминирующим, и ввести эти находки мастера украинского театра в широкий литературный контекст.

Summary

In this article we have tried to analyze L. Chupis's play in order to find out in the latter features of neurosis and psychosis, to investigate their interaction, to find out the display of dejected "Ego" and "It" which now and again becomes dominant, and to bring in innovations of the master of Ukrainian theatre into the wide literary context.

Роман Дзик

ЧИ Є ЕКЗИСТЕНЦІЙНОЮ П'ЄСА ЛІДІЇ ЧУПІС «ТАНЦІ ГОНЧАРНОГО КОЛА»?

Екзистенціалізм важко назвати філософією у строгому розумінні цього поняття. Об'єкти його дослідження — страх, відчай, самотність, страждання, свобода, абсурд, бунт — не вкладаються в рамки традиційної філософії з її вірою у наукове, логічне пізнання. Вони належать швидше до царини інтуїтивного, художньо-образного осмислення. Звідси зацікавленість екзистенціалістів мистецтвом. Поєднання наукового і художнього мислення проявляється в тому, що представники цього напрямку у філософських працях є дещо художніми, а в літературних творах — дещо філософічними. Не дивно, що відомі філософи-екзистенціалісти прославилися і як письменники (Ж.-П. Сартр, А. Камю), а імена великих письменників звично асоціюються з філософією екзистенціалізму (Ф.М. Достоевський). Це аж ніяк не виступає негативною характеристикою, адже подібне відсилає до синкретичної єдності, розділених на сьогодні, способів пізнання.

Відомо, що екзистенціалізм позначений неоднорідністю постановки і вирішення засадничих завдань: релігійний, атеїстичний, онтологічний його варіанти. Попри це, спільною, об'єднуючою рисою

виступає інтерес до екзистенції, людського існування і спроба пояснити її з тих чи інших позицій. Відповідно до цього окреслюється певне коло тем, образів, ситуацій та способів їх художнього втілення і розкриття. Тобто мається на увазі екзистенціалістська поетика, що дозволяє говорити про належність конкретних творів до даної літературної течії. Наразі особливе зацікавлення викликає дієвість такого маркування стосовно драматургічного тексту. При цьому доцільно також опертися на літературну практику тих же Сартра та Камю. Обидва писали п'єси, а Камю до того ж очолював театр, де виступав як режисер, автор і актор.

Екзистенціалістська філософія розглядає буття через призму людського існування. За Сартром, людина, здійснюючи вибір, щоразу реалізує певний проект себе, який у сукупності становить те, чим вона є. Натомість «світ самим своїм вираженням точно відбиває нам образ того, чим ми є. Не тому, що ми можемо, як не раз уже бачили, дешифрувати цей образ, тобто деталізувати його й піддати аналізу, а тому, що світ необхідно виявляється таким, якими ми є. І справді, тільки долаючи світ до нас самих, ми спричиняємо його появу таким, яким він є» [7, 636]. З цього не важко висувати, що життя конкретної людини є постійним здійсненням вибору більшого чи меншого масштабу, яке творить зрештою її цілокупну *постать*. Автобіографічні жанри, видається, найбільше придатні для фіксації цього процесу. Звідси активне використання оповіді від першої особи, сповідальних інтонацій, щоденникової форми.

Літературна продукція такого плану легко надається екзистенційному аналізу, прикладом чого є дослідження Сартра «Святий Жене: комедіант і му-

ченик» [див. пер. фрагмент: 1, 327—346]. Утруднення, з яким неодмінно повинен стикатися такий метод аналізу стосовно творів, позбавлених виражених рис автобіографізму, відмічала ще С. Зонтаг: «А оскільки книжка Сартра була написана в той час, коли Жене був автором головно прозових оповідей (з п'єс були написані лише дві перші, „Покоївки" й „Смертельний нагляд"), і оскільки усі ці оповіді автобіографічні й написані від першої особи, то Сартр не мав потреби відділяти особисту дію від літературної» [5, 105]. Варто зацентрувати увагу на підміченій складності застосування такого методу стосовно драматичного тексту, де автор, порівняно з епосом і лірикою, має значно менше засобів для власного вираження [2, 188]. Напевно, єдиним виходом у даній ситуації буде розмежування п'єси власне екзистенційної і п'єси, яка оперує екзистенційною проблематикою. Основним критерієм для першої буде наявність маніфестації особистості автора.

Драма Л. Чупіс «Танці гончарного кола» має за фабульну основу приватну історію Айседори Дункан, а точніше її автобіографічну повість «Мое життя». Серед драматичних творів двох останніх десятиліть принаймні ще два звертаються до цієї знакової культурної постаті («Три життя Айседори Дункан» З. Сагалова, «Мені тісно в імені твоєму» Т. Іващенко). Це дає підставу говорити про певну традиційність, або транзитивність (О. Бондарева) даного образу у новітній українській драматургії. Кожна зі вказаних п'єс по-своєму вирішує інтерпретацію фактів, продукованих біографією відомої танцівниці. Т. Іващенко в центр уваги ставить стосунки Айседори Дункан з Сергієм Єсеніним, Л. Чупіс, навпаки, випускає з поля зору період життя, пов'язаний з ро-

сійським поетом, З. Сагалов намагається дати цілісну біографічну картину, з особливою увагою до її «есенінського періоду». Зважаючи на активне використання останнім мемуарів Дункан та їхню провідну роль у тексті Л. Чупіс, маємо всі підстави говорити про потужні інтертекстуальні зв'язки даних п'єс на рівні прототексту. Обидві драми марковані суцільними ремінісценціями, але кожна використовує їх із власною, специфічною метою.

Згідно з заголовком, концепт драми З. Сагалова розшифровується потрійним модусом життя Айседори. Кожному модусу відповідає конкретне любовне захоплення героїні: Гордон Крег, Паріс Санже і Сергій Єсенін. Перший уособлює бездуховного «буржуазного митця», другий є втіленням боягузливого і черствого мільйонера. Єсенін виступає правдивим, закоханим у батьківщину поетом, якому потрібна свобода для натхнення і творчості, у чому проявляється певна ідеалізація й ідеологізація цього образу. Така концепція впливає і на використання першотексту, акцент робиться на матеріалі, пов'язаному з цими трьома особами. Виняток становить «есенінське життя», яке відсутнє в автобіографічній повісті Айседори.

З. Сагалов відносно вільно поводить з мемуарним матеріалом, розширюючи його власною інтерпретацією, дописуванням інтимних ситуацій. Драма розбивається на розділи, подібно розділам автобіографічної повісті. Натомість п'єса Л. Чупіс має значно складнішу і стрункішу архітектуру. Традиційні *пролог* та *епілог* класичної драми обрамлюють чергування *інверсій* і *антиколасів*. Проглядається надзвичайно тісний зв'язок із прототекстом, *інверсії* відображають послідовну біографічну оповідь, спресо-

вану до основних подій у житті танцівниці, які постійно знаменувалися присутністю певного чоловіка: чи то нового імпресарію, чи нового любовного захоплення. Іноді перехід між ними відбувається настільки стрімко, що лише знання першотексту дозволяє прослідкувати зміну (Олександр Грос і Ромео). Якщо Т. Іващенко виокремлює стосунки Айседори з Єсеніним, а З. Сагалов намагається органічно продовжити ними автобіографію, то Л. Чупіс повністю рухається у рамках «Мого життя». На перший погляд це могло б видатися як простий переклад оригіналу на мову драматичного тексту. Проте насправді прослідковується тонка діалогічна гра прозового і віршованого текстів, де перший переважно належить автобіографічній Айседорі, а другий — ліричному герою, якщо правомірно застосувати це поняття до драматичного твору.

«Три життя Айседори Дункан» і «Танці гончарного кола», крім спільної фабульної основи, вписуються, як видається, у спільну жанрову матрицю — монодраму. О. Бондарева, аналізуючи жанрові стратегії новітньої української драми, визначає монодраму як «найпоширенішу жанрологічну стратегію, практично вже новітній канон» [2, 344]. Водночас вона зауважує теоретичну неопрацьованість цієї жанрової моделі [2, 354]. Зрештою, п'єса З. Сагалова має підзаголовок «монодрама», який повністю справджує читацько / глядацькі очікування. Дослідниця визнає за монологом кардинальну функцію як єдиної та ключової структурної одиниці монодраматичного тексту і виділяє його основні характеристики: творення власного контексту; редукування зовнішньої подієвої лінії, переведення її у внутрішній план; контамінація у собі суб'єкта, адресата і ситуації; по-

тенційованість на діалогізацію; передбачення різних діалогічних рівнів (соціум в цілому, сцена як співрозмовник, глядач, який «підслуховує») [2, 355, 360—361]. Ці характеристики органічно накладаються на монолог Акторки у драмі З. Сагалова. Він переривається репліками *Голосу*, що мають суто інформативний характер (сухе повідомлення про обставини смерті Айседори, телеграми) чи вступають у прихований діалог з героїнею (озвучені вірші Єсеніна). Вона також діалогізує своє мовлення: «Ось так... (Ніби вслуховуючись у поставлене із зали питання)», «Що?! Не чую вашого питання...», «Що? Єсенін, це питання до тебе...» [6, 46]. Підтримує монолог також присутність звукової інструментовки, прописаної у ремарках: шум морських хвиль, Шопен, Мендельсон, фонограма війни, стук телеграфного апарата, кремлівські куранти, «Інтернаціонал» та ін. Цікавим є прийом з Акторкою, яка наприкінці драми знімає шарф і перестає бути Айседорою, проголошуючи своєрідний епілог.

«Танці гончарного кола» жанрово маркуються автором як «драматична феєрія на дві дії». Відсутність поділу на дії у самому тексті вказує на симулякрний характер і першої частини визначення. Така авторська гра на рівні жанрової ідентифікації є швидше правилом, аніж винятком у сучасній українській драматургії (див. усвідомлено утопічну спробу класифікувати подібне жанрове моделювання за сімнадцятьма визначальними ознаками О. Бондаревої [2, 61—63]). Доцільно і в даному випадку звернутися до жанру монодрами, який відводить вербальному рівню вираження провідну роль (до того ж загальновідома увага екзистенціалізму до мови [див., напр.: 3]). Хоча в дійових особах прописані *Вона*

(«одна чи двоє їх, чи троє») і *Він* («єдиновладний... недосяжний...»), драма розгортається за принципом монологу, певною мірою діалогізованого, розбавленого репліками *голосу*. Найбільше діалогізація проявляється на рівні зіставлення прозового та вішованого текстів (пам'ятаємо про авторську ідентифікацію кожного з них): вішований текст обіграє інформацію прозового, але їхнє сюжетне розміщення постійно чергується. До цього додається ще й інтертекстуальна гра.

Екзистенційна проблематика є центральною у п'єсі «Танці гончарного кола». На це вказує навіть мовна палітра тексту, що рясніє словами життя, небуття, воля, відчай, самотність, страх, смерть. Автор намагається пояснити буття символічно, що є, за словами Дж. Стайна, характерним для драматургії екзистенціалістів [9, 154]. Життя — це гончарне коло, на якому постає, мов амфора, людина («*Життя — гончарне коло, / Ми — амфори, / з малюнками навкис...*», «*Я — Чаша*»). Події життя Айседори Дункан, обрані Л. Чупіс, характеризуються екзистенційною межовістю. Зустріч з батьком, перше кохання, перший ангажемент, нові кохання, нові ангажементи, народження і смерть дітей. Згідно із сартрівською концепцією «театру ситуацій» «завдання драматурга полягає в тому, щоб вибрати зі всіх цих межових ситуацій ту, що у найкращий спосіб виражає його тривоги, і представити її публіці у вигляді питання, яке постає перед певними формами свободи» (підкр. мос. — Р.Д.) [8, 94]. Таким чином, ситуації біографії відомої танцівниці стають своєрідною матрицею для самовираження Л. Чупіс. До речі, у мемуарах Айседора зізнавалася, що не є письменницею і їй бракує слів для змалювання певних емоцій

[4, 137], а далі ставила питання «чи знайдеться читач, який зможе оповити плоттю скелет, створений на цих сторінках» [4, 199]. Видається, що Лідія Чупіс стала тим читачем, який, образно кажучи, оповив скелет прози танцівниці власною поезією. Цікавим сценічним вирішенням було би розділення тексту між двома акторками, відповідно поезії і прози.

Безперечно, що драма Л. Чупіс є драмою про людське існування, але вона не є драмою людського існування, тобто власне екзистенційною драмою. Як не були такими і більшість драм Сартра і Камю. Потужний вплив першотексту підкорює ліричне «Я» автора, перед нами все рівно історія великої танцівниці, записана нею самою, і оздоблена поезією Л. Чупіс — читачем, якого Айседора Дункан передбачила у своїх мемуарах.

Література

1. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. 2-е вид., доповнене. — Львів: Літопис, 2001.
2. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. — К.: «Четверта хвиля», 2006.
3. Гайдеггер М. Дорогою до мови: Пер. з нім. — Львів: Літопис, 2007.
4. Дункан А. Танець майбутнього. Моя життя: Мемуари; Шнейдер И. Встречи с Есениным: Воспоминания. — К.: Мистецтво, 1989.
5. Зонтаг С. Проти інтерпретації та інші есе: Пер. з англ. — Львів: Кальварія, 2006.
6. Сагалов З. Три життя Айседори Дункан: Монодрама // Театр. — 1990. — № 11. — С. 35—48.
7. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: Нарис феноменологічної онтології: Пер. з франц. — К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2001.
8. Сартр Ж.-П. К театру ситуацій: Пер. с франц. // Как всегда — об авангарде: Антологія французького театрального авангарда. — М.: ТПФ «Союзтеатр», 1992. — С. 92-94.
9. Стайн Дж. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці: Пер. з англ. — У 3 кн. — Кн. 2. — Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003.

Анотація

Драматургічний текст розглядається з огляду на його екзистенційність. У такому випадку творчість має бути маніфестацією особистості автора. Підняте питання вирішується за допомогою розмежування власне екзистенційної п'єси і п'єси, що піднімає екзистенційну проблематику. Драма Л. Чупіс, спираючись на потужний екзистенційний першотекст, виступає твором, що порушує екзистенційні проблеми. Проте сама «ланцюгова» композиція подій-інверсій у супроводі антиколапсів виглядає тут як безперервне, генеративне текстуально, екзистенційне за суттю перетворення однієї ситуації на іншу.

Аннотация

Драматургический текст рассматривается с точки зрения его экзистенциальности. В этом случае творчество должно быть манифестацией личности автора. Поднятый вопрос решается с помощью разделения собственно экзистенциальной пьесы и пьесы, которая поднимает экзистенциальную проблематику. Драма Л. Чупис, опираясь на мощный экзистенциальный прототекст, выступает произведением, которое затрагивает экзистенциальные проблемы. Но сама «цепная» композиция событий-инверсий в сопровождении антиколапсов выглядит тут как непрерывное, генеративное текстуально, экзистенциальное по сути превращение одной ситуации в другую.

Summary

Dramaturgical text is considered due to its existential nature. In this aspect the creativity is regarded as a manifestation of author's personality. The brought up question is answered by means of demarcation of the existential play and the play with existential problematics. Relying on the powerful existential archetext, L. Chupis's drama is considered as a text which concerns existential problems. But the "chain" composition of inversed events, accompanied by anticollapses, is shown here as a continuous, textually generated, existential in essence of transformation of one situation into another.

Олена Бондарева

доктор філологічних наук

НОВІТНЯ УКРАЇНСЬКА ДРАМАТУРГІЯ ЯК ВІДКРИТА НЕЛІНІЙНА ДИНАМІЧНА СИСТЕМА

1. Нові обрії екзистенції

Сучасна українська драматургія несподівано для всіх її опонентів вийшла на обрії, які жодним чином не були прогнозованими, але зосередила більшість своїх набутоків саме на теренах художнього тексту, а не яскраві партитури для сценічних інтерпретацій. Це абсолютно парадоксальна ситуація, адже ані кваліфікованого (маю на увазі насамперед академічних науковців), ані масового читача сучасні п'єси практично не мають. Тим не менше новітня українська драма час від часу дивує нас своїми знахідками і загальним вектором розвитку. На користь її відкритості як нелінійної та динамічної системи сьогодні свідчать:

- симультанність родо-видового парадигмального реєстру драматургії (класична, некласична та постнекласична драма);
- нові й рухомі жанрові утворення, а також численні дифузійні та гібридні жанри, жанрові мутації і деформації, зрештою — «антижанри»; безліч жанрових «рихлонів»;

- стильова еkleктика;
- потужна інтертекстуальність, очевидне «олітературнення» новітніх п'єс;
- декларативна мінімалізація декорування, його концептуальне вирішення, посилення символічної умовності в організації сценічного простору;
- ігрове розв'язання багатьох серйозних проблем та глобальних буттєвих колізій;
- полеміка з «масовими» або «традиційними» цінностями, увага до авторських прийомів нетрадиційної міфізації;
- актуалізація експерименту;
- посилення естетичних позицій української драми межі ХХ—ХХІ ст. у зв'язку з переміщенням центру смислової субстанції з ідейно-тематичної і жанрово-стильової площин (рівня зовнішньої атрибутованості артефактів) на рівні контекстуальний, інтертекстуальний, асоціативний, інтуїтивний, тобто на вегетативну периферію структури художнього тексту;
- специфічний рівень входження у п'єси автора як розкутого митця, іманентного тексту;
- неординарні моделі світу, запропоновані новітніми драматургами: вони інспірують активну роботу підтексту, мішкуючи межу між реальністю, творчістю і спростуванням останньої через неомодель гіпертексту.

П'єси Лідії Чупіс «Танці гончарного кола», Ярослава Верещака «Душа моя зі шрамом на коліні» та Оксани Танюк «Авва і Смерть» важко розглядати в єдиному контексті саме через яскраву авторську індивідуальну манеру кожного з драматургів: ці твори написано авторами з неповторним художнім баченням світу, з власним поглядом на життя і смерть, не випадкове життєве покликання людини, драма-

тичну природу художнього образу. Проте очевидно, що в усіх трьох випадках йдеться про зародки екзистенційної драми, яка починає впевнено завойовувати український драматургічний контекст. Безумовно, у такої традиції є гідне етнолітературне опертя — маю на увазі п'єси Миколи Куліша, Ігоря Костецького, Віри Вовк.

Що ж відбувається з екзистенційною драмою у сьогоденному соціокультурному контексті? Тут, ясна річ, варто рахуватися з тими системними зрушеннями, що спіткали весь культурний процес кінця ХХ — початку ХХІ століття, коли в епіцентрі художньої уваги опиняється людина суперечлива, сегментована, здатна скоріше до безкінечної внутрішньої рефлексії, ніж до активної зовнішньої дії. Разом зі своїми авторами герої новітньої літератури шукають бодай якихось надійних орієнтирів, визискуючи їх у попередніх культурних традицій, проте минулий людський та естетичний досвід вони вже не здатні опанувати системно: тож загравання з традицією лише поглиблює розриви в їхній свідомості, заповнюючи рухливу порожнечу фрагментами й уламками традиції, іноді модифікованими до невпізнанності.

У сучасному українському контексті культурна ситуація ускладнюється ще й своєрідним обличчям національної версії постмодернізму, яка балансує між не реалізованим свого часу у повній мірі модернізмом та ключовим кодом української культурної вертикалі — бароко з його химерними уподобаннями, ошуканством і тотальною ігровою природою, з його надміром і подвійним, потрійним і т.ін. кодуванням культурних знаків. Тож не дивно, що всі три драматургічних тексти заякорені на полікоду-

ванні — колізій, сенсів, іпостасей протагоністів, культурних ремінісценцій. У літературі доби постмодернізму — і це стосується в принципі всієї європейської палітри — з глобальною недовірою до *emotio* і тяжінням до приміряння / зривання різних масок драма функціонує як неакцентований раритет з глибокого жанрологічного маргінесу, де сама модельовальна динаміка має уривчастий псевдоритмічний характер, орієнтуючись здебільшого на акти вже оформленої законодавчої стилістики, зініційовані найчастіше філософською, а також прозовою (зрідка поетичною) традиціями, закріплені їхнім художнім та есеїстичним досвідом і відрефлектовані критикою й літературознавством. Утім, ця обставина не заперечує очевидну наявність дискретного коду модерністських стратегій в українській драматургії постмодерної доби, яка не відповідає майже універсальній для західної естетичної думки біполярній моделі несумісності модернізму і постмодернізму (І. Хассан).

Властиву модернізму художню неоднорідність його системи перебирає й постмодерністська традиція, для якої в «карнавальному українському постмодерні» Т. Гундорова віднаходить троп «після-чорнобильської бібліотеки» — метафоричний образ «водночас загрожуваної та збереженої культури», явленої через «набір текстів, топосів, топограм, цитат, дискурсів, баїв, сюжетів, імен, канонів» [1, 8]. Одразу звернімо увагу, наскільки постмодерністські концепти «бібліотеки», «каталогу», «словника», «списку», «антології», «центона» є безкінечним тиражуванням модерністських концептів «творчості», «сувою», «книги», «пережитої цитати». Справді, зпоміж стратегічних модерністських конструктів, ре-

візійованих сучасною драмою, неабияке місце належить саме теургічній модерністській константі «книга життя», в якій домінує оксюморонне поєднання майстерності, викінченої логоцентричності, вічності «книги» та спонтанності, неусталеності, швидкоплинності «життя».

«Життя як Драма» — це, по суті, лише локалізований, жанрово увиразнений модерністський стандарт інтелектуальної моделі «Світу як Книги», якщо доміантним стає акцент на самоцінності й унікальності, нерідко індивідуальній трагедійності або неординарній конфліктності та креативному потенціалі окремишнього життя, що у російському символізмі свого часу набуло статусного закріплення у теургічному концепті «життєтворчості».

Т. Гундорова загострює увагу на декадентській дискурсії у сфері нової чуттєвості в постіндустріалізмі, коли взагалі відбувається «підміна життя специфічною експериментальною чуттєвістю, спровокованою літературно», коли в ігровому полі свідомості естетичного індивіда «життя» сприймається саме як «література» [2, 111]. У той же час невід'ємною ознакою модернізму С. Павличко називає деструкцію певних художніх форм, традицій і філософських систем, адаптовану згодом авангардистами — саме привласнивши «деякі атрибути модернізму», авангард, на її думку, і стає проповідником деструкції [3, 186]. Втім, авангардистська концепція з її внутрішньою логікою зруйнування інтелектуальної моделі «Світу як Книги» скасовує традиційні уявлення про книгу, саму її форму і власне текст [4, 144] і торує шлях до смислових, жанрових і мовних експериментів абсурдистів. З-поміж трьох сучасних авторів, про чії тексти йдеться у статті, найближче

до засвоєння творчих досягнень абсурдистів підходить О. Танюк, хоча беззаперечний вплив цієї стилістики відчутний і в тексті Я. Верещака.

П'єси Л. Чупіс, Я. Верещака і О. Танюк впевнено демонструють «парадокси» й «лабіринти» індивіда — як у площині «душі», так і за її межами. Показово, що драматурги нерідко мовби «вилучають» своїх героїв з тієї площини життя, яка могла би скидатися на реальність — це відбувається на користь створення певного естетичного середовища, яке було б коректно назвати «віртуальним»: у Л. Чупіс це покордонні психічні стани героїні — транс, натхненний політ, кататонія; у Я. Верещака — клінічна смерть героя і мандри його душі між земним і небесним світами, а також у такому стані — копірвання в собі, аналітичне «переживання» свого земного шляху і в результаті — пересотворіння душі; у О. Танюк — прихід Смерті на вповні реалістично змодельовану територію квартири-лабораторії відомого вченого та гра зі Смертю, у яку так чи інакше втягуються всі учасники дійства — як персонажі, так і масовка. Звідси — й реалізація у всіх трьох п'єсах такого постмодерністського постулату, як неперифікованість норм, множинність «внутрішніх правд», їх тиражованість та удаваність.

Певна «семантична революція» відбувається і в суб'єктних моделях п'єс «Танці гончарного кола», «Душа моя зі шрамом на коліні», «Авва і Смерть»: суб'єкт починає фігурувати не як активний і діяльний герой — радше як деперсоніфікована маріонетка, «фігура гри», розщеплена на довільну кількість дискретних сегментів, як дезакцентований не-герой, для якого єдиною можливою стає «правда модальностей» як універсальний код фрагментарності сьогоденного буття.