

УКРАЇНЬСЬКА ЛІТЕРАТУРА

УДК 821.161.2.09

Анісімова Н. П.,
доктор філологічних наук,
Бердянський державний педагогічний університет

“ПРИСУТНІСТЬ РЕАЛЬНОСТІ, ЯКОЇ НЕМАЄ...”: МОДЕЛЮВАННЯ ТЕАТРАЛІЗОВАНОЇ ДІЙНОСТІ У ПОЕТИЧНОМУ ДИСКУРСІ ГЕНЕРАЦІЇ 80-Х РР. ХХ СТ.

У перехідну культурну епоху 80-х рр. ХХ ст. спостерігається актуалізація театралізованого мислення, що сприяло моделюванню “художньої реальності”, тлумачення якої здійснив Мураб Мамардашвілі: “театральний кін – місце для “присутності реальності, якої немає”. <...>. У театрі ми завжди бачимо маски іншого. Дещо з відсутнього представлено маріонетками, які і не приховують своєї природи” [22, 138]. На думку Антонена Арто, зламні періоди завжди продукують потребу в переосмисленні естетики театру, позаяк дійсність не в змозі дати відповідь на пекучі проблеми буття людини у світі. Вчений зауважив: “Упродовж катастрофічного періоду, який ми мученицьки переживаємо, знову відчуваємо нагальну необхідність у театрі, котрого не обігнати подіям і котрий залишає у нас глибокий слід – і, разом із тим, у театрі, який би вивищувався над квалістю часу” [3, 95]. Тісний зв’язок театру з життям соціуму констатував свого часу Вільям Шекспір. Упродовж ХХ ст. – час апогею тоталітаризму – шекспірівська метафора “світ як театр” наповнилася новими відтінками – і в працях науковців, і у художніх творах.

Юрій Лотман відзначив, що на певних етапах розвитку того чи іншого суспільства виникають передумови для поширення театального духу в усіх царинах буття людини. Відбувається театралізування епохи в цілому, коли “специфічні форми сценічності сходять із театального майданчика й підкорюють собі життя” [20, 340]. Можна стверджувати, що такі передумови сформувалися і в останньому двадцятилітті минулого віку. Театралізація художнього мислення зумовлена ще й тим, що вона ставала активним засобом протидії стереотипам соцреалізму, яка здійснювалася в естетичній площині. Цю тенденцію схарактеризувала Ніла Зборовська, яка наголосила, що це “унікальне покоління” (так дослідниця називає поетичну генерацію 80-х) “зависає в колоніалізмі” і несе в собі “порубіжний симптом”. За таких умов характерним явищем літератури стає творення “нової художньої реальності”, що досягається естетичним прийомом театралізації дійсності. На думку вченої, у літературі простежується “театроцентрична тенденція”, що “пронизує всю перехідну українську культуру” [13, 396–397].

Тяжіння до театралізованого відображення життя є характерною рисою пізнього поетичного модернізму. Слушні зауваження щодо виявів театральності у творчості його репрезентантів зробили Ганна Біберова, Ніла Зборовська, Костянтин Москалець, проте проблема естетичного функціонування цього художнього прийому у поезії покоління 80-х лишається не дослідженою та

дискусійною. Комплексні й системні розвідки літературної театральності наразі відсутні, що перешкоджає цілісному сприйняттю творчого феномену цієї генерації та усвідомленню його естетичної місії у перехідну культурну епоху.

Передусім варто визначити конститутивні риси поняття “театральність”, що має свою специфіку у порівнянні з класичним театральним дійством, відзначається багатозначністю і до сьогодні в сучасному літературознавстві не набуло чітких термінологічних означень. Першопрохідцем у вживанні поняття “театральність” вважається російський актор, режисер та теоретик театру Микола Євреїнов, котрий у 1908 р. опублікував статтю-маніфест “Апологія театральності”, де й з’явився неологізм “театральність”. Дослідник трансформував барокову ідею “*teatrum mundi*” (“театр є життя”) в ідею “життя є театр” [див.: 11], що в багатьох рисах перекикається з теорією “гри” Йогана Гейзінги чи пошуками “нової театральності” в Антонена Арто. Незаперечна заслуга Миколи Євреїнова й у тому, що він витлумачив театральність як естетичну категорію, яка, однак, не обмежена офіційними рамками театру, та увів це поняття до літературознавчого обігу. Тетяна Джурова оцінює праці М. Євреїнова як наочний зразок естетики модерну [див.: 10], позаяк у них закладена ідея творення нового життя не лише людиною-актором, але й будь-яким індивідом, схильним до гри. Пізніше термін “театральність” теоретично обґрунтували представники французької театральної семіології 1960–1980-х (Мішель Корвен, Патріс Пави, Анна Юберсфельд). Поняття театральності художнього твору стало предметом прискіпливого наукового осмислення не лише в естетичному та соціальному сенсі, але й в значенні філософсько-онтологічному.

Ключовим поняттям будь-якої театральності є спектакль, що подає альтернативну модель світу. У “Театральній енциклопедії” наголошується: “Театральність – специфічна художня якість”, властива передусім творам театального мистецтва. Цей родовий термін уживають і по визначенню власної неповторної манери театального мислення якогось письменника [25, 151–152]. Юрій Ковалів у визначенні театральності акцентує специфічні прийоми відтворення дійсності, що ґрунтуються на ігрових принципах: “Театральність (грец. – *theatron*: місце для видовищ) – сукупність сценічних зображально-виражальних засобів та прийомів, притаманних театру як особливому мистецтву гри” [18, 465].

Театральність варто розглядати як “особливість художнього мислення”, що сформована у традиціях барокової культури [16, 23] і може проявлятися не лише у сценічному мистецтві, але й в літературному творі. Джерела театралізованого відображення дійсності сягають епохи Бароко, особливо щедрої на різні форми гри, маскування, перевтілення і засади якої були “найближчими естетичній концепції модернізму” [18, 65]. Саме з бароковим світовідчуттям пов’язане художнє мислення, що стає провідним у перехідну епоху останнього порубіжжя. Кульмінації таке світобачення досягає “в театральних формах повсякденного життя: тут уже неможливо відрізнити життя від мистецтва, гра є загальною моделлю нашої буденної та естетичної поведінки” [23, 349]. Поезія покоління 80-х, репрезентована творчістю Ю. Андруховича,

В. Герасим'юка, О. Забужко, І. Малковича, І. Римарука, демонструє різнопланове глибоке проникнення барокових мотивів у структуру поетичного тексту. Барокове театралізоване дійство у творчості поетів проявляється на різних рівнях – проблемно-тематичному, образному, формальному. Поглиблений та парадоксальний метафоризм барокового світовідчуття вплинув на художнє трансформовування естетики українського вертепу у творчості Ю. Андруховича, В. Герасим'юка, І. Малковича та інших поетів.

Тенденція до театралізації життя виявляється і в інших жанрових формах, із-поміж яких може бути поетичний твір, оскільки він призначений для естетичної дії на читацьку “публіку”, розбудовуючи нову художню “картину світу”. Класичний театр демонструє “відкриту” театральність, натомість у ліричному творі вона стає “закритою”, закладеною у підтекст, містку алегорію чи параболу. Природа театрального у поетичному тексті вбачається у найрізноманітніших зміщеннях – просторових, візуальних, емоційно-експресивних, а також у підкресленій видовищності та яскравості, у специфічному процесі театрального висловлювання, у роздвоєності героя за схемою “персонаж / актор”. Юрій Лотман наголосив: “Така побудова насамперед загострює момент гри у тексті: з позиції іншого способу кодування, текст набуває рис підвищеної умовності, відзначається його грайливий характер, іронічний, пародійний, театралізований тощо зміст” [19, 589].

Художнє трансформовування метафори “світ-театр” у творчості поетичного покоління 80-х проявляється двома тенденціями. Перша полягає у використанні поезики і прийомів Карнавалу, естетику якого розробив Михайло Бахтін. Відповідно у середовищі цієї генерації Ніла Зборовська виокремила виразників “карнавальної” та “міфологічної” течій [14, 77], які пов’язані з модерністськими пошуками В. Герасим'юка, О. Забужко, І. Малковича, І. Римарука та ін. Поети-модерністи використовують прийоми театральності як засіб своєрідного кодування вірша і досягнення глибокого підтексту. Юрій Буряк, зокрема, писав: *“Життя і вірш. Амфітеатр / Для ще не зіграних трагедій, / Комедій, драм... Який азарт / Тримає в пазурах поетів! / Не всіх, їй-право! Лиш гравець, / Як одержимий, прагне грати. / І зводить гру всю нанівець / Вірш – пересмішник мертвих статуй!”* [5, 65].

Валентин Халізев у понятті “театральність” досить слушно виокремив два аспекти: “театральність саморозкриття” і “театральність самозміни”. У творчості поетичного покоління 80-х утілюються обидві моделі з виразною домінантою другої, сенс якої у тому, що “людина перетворює себе і демонструє навколишнім зовсім не те, що становить собою насправді. Такими є ігрова ексцентрика, блазенство, клоунада, стихія обману” [26, 67].

Важливу роль в осмисленні специфіки літературної театральності має філософія та теорія гри, розроблена Йоганом Гейзінгою. Учений переконливо довів, що специфіка розвитку людського суспільства у ХХ ст. створила передумови для еволюції Homo Sapiens у Homo Ludens. Філософ дійшов важливого висновку: рольовий принцип поведінки заклав основи розуміння самої природи людської особистості. Головними ознаками гри є: вихід за рамки

“справжнього”, матеріально-реального життя в інше буття; усередині ігрового часу та простору панують свої закони, свій лад, порядок, гармонія і ритм та ін. Йоган Гейзінга наголошував на важливій ролі в поезії “веселого самозабуття, жарту й розваги”, трактував гру як універсальне культуротворче начало [див.: 8]. Творчість представників покоління 80-х, виходячи з досліджень ученого, “народжується у грі як гра – священна, безперечна гра” [8, 141] – вона просякнута духом гри, театральності. Адекватне втілення цих функцій стало можливим завдяки модернізації естетичного мислення та рішучому відходу від засад “соцреалізму”: поети прагнули протистояти тоталітаризму формами гри, умовності, театралізації дійсності.

Ігрове перевтілення здійснюється переважно за допомогою прийому маски, що посідає особливе місце у художньому світі поетичного покоління 80-х. В умовах, коли “штучне обличчя попередньої епохи розпалося на уламки, а перехідна епоха не має свого обличчя, поети вимушено вдавалися до прийому маскування”, позаяк “маска потрібна на певний час, поки не буде визначено нові параметри індивідуального і національного буття, поки не сформується світоглядна основа незалежного існування” [13, 398]. Прийом маски у поезії Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Малковича відзначається багатобарвністю форм і функцій та відбувається відповідно до соціальних ролей – об’єктивних і нав’язуваних оточенням. Поети сформувалися у час, коли в літературі “визріли” умови для зривання масок із колишніх ціннісних установок, світоглядних засад та романтичних символів.

Тенденцію художнього втілення топосу маски як засадничного естетичного принципу пізнього модернізму започаткували поети Київської школи. Приміром, М. Воробйов у циклі з досить красномовною назвою “Очікування ролі” міркує про роль маскування в усіх сферах людського буття: *“театр: / сьогодні велика зміна / масок і декорацій / лице без маски – / вихід з гри... / я теж заходжу в театр / але з того боку де немає дверей...”* [7, 354]. Насправді ці рядки містять глибоку метафору: “театр” без дверей символізує саме суспільство, всі сфери буття якого просякнуті театральною фальшю та замаскованим під благодійність лицемірством.

Важливі теоретичні напрацювання щодо топосу маски здійснили Сергій Аверінцев, Тамара Апінян, Михайло Бахтін, Юрій Лотман та ін. Світовідчуттю поетичного покоління 80-х суголосні ідеї К.-Г. Юнга, у психоаналітичній теорії якого “маска” є одним з основних архетипів колективного несвідомого. Художнє вираження знайшла й концепція Ю. Лотмана, котрий трактував “маску” як уповні усвідомлений спосіб існування індивіда в суспільстві, його прагнення орієнтуватися на присутність глядача і дистанціюватися від нього. У світлі семіотичного підходу, розробленого вченим, маска – це “знак”, який особистість пропонує замість себе суспільству, момент неповного “я”, коли частина видається за ціле. Звернувшись до топосу маски, поети продемонстрували приховане прагнення порубіжної людини пристосуватися до навколишнього середовища, а пристосувавшись, уплинути на нього [20, 242].

У ліриці Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Малковича використовуються різні форми та принципи театральності, найпоширенішими з-поміж яких є: карнавалізація життя; прийоми маски, гри, пародії, містифікації, лаці, комедії дель арте, театру вертепу, театру абсурду. Усі ці засоби давали змогу в художній площині розбудовувати авторські міфи, основну суть яких складає бахтінська концепція карнавалізованого світу: “Карнавальне <...> життя – це життя, виведене зі своєї звичайної колії, якоюсь мірою – “життя навиворіт”, “світ навпаки” (“monde a l’envers”) [4, 123].

Культурна епоха 80-х рр. ХХ ст. позначена впливом посттоталітарного мислення, яке позбавляло естетичну свідомість духу веселої гри. Однак парадокс у тому, що, попри відсутність карнавальної стихії, перехідна доба наскрізь просякнута різними формами театральності. Представники поетичного покоління 80-х моделювали, за Ю. Лотманом, “театр повсякденної поведінки”, оскільки саме існування держави з її парадами, прийомами, мітингами, демонстраціями, “перефарбуваннями” політиків, маскуванням, строгою “розрахунковістю” ролей у державній ієрархічній структурі, перевагою маріонеткового типу “радянської людини”, налаштовувало митця на гру, на відображення життя у формі спектаклю. Учений, визначаючи місце театру і театральності в сфері культури, писав: “Театр утрутився в життя, активно перебудовуючи побутову поведінку людей <...>. Мистецтво стає моделлю, яку життя наслідує” [20, 269].

Головна місія карнавалу – оновлення, руйнування застарілих догм і стереотипів, які знищуються такими естетичними засобами як сміх, пародія, гротеск тощо. Борис Шалагінов наголосив, що “модерністському мистецтву ближче поетика “карнавалізації” (хоча суть модернізму до самої “карнавалізації” аж ніяк не зводиться)” [див.: 27]. Основу театралізованого підходу у відображенні дійсності становить поетика абсурду, що у текстах представників покоління 80-х виступає і як складова “традиційної театральної умовності”, і як низка специфічних прийомів, в основі яких – іронія, парадокс, гротеск, одивнення. Серед дослідників неодноразово акцентувався погляд щодо взаємопов’язаності естетики абсурду з модерністським типом мислення. На думку Олени Доценко, “абсурд найбільш повно утверджує себе в поетиці й естетиці модернізму і, таким чином, органічно співвідноситься з іншими явищами модерністського ряду” [9, 102]. У творчості поетів поняття абсурду виступає у потрібному значенні: “як естетична категорія, що виражає негативні властивості світу; як логічний абсурд, в основі якого – заперечення раціональності, смислу; метафізичний абсурд, тобто вихід за межі розуму як такого” [див.: 6, 10].

Лірика представників генерації 80-х демонструє три види театралізованого світосприйняття: 1) казково-грайливий театр І. Малковича; 2) пародійно-карнавальний театр Ю. Андруховича; 3) культурологічний театр О. Забужко. У поезії Н. Білоцерківець, В. Герасим’юка, П. Гірника, С. Короненко, П. Мідянки, І. Римарука театралізоване світовідчуття виявляється меншою мірою, ніж у підкреслено “театральних” Ю. Андруховича, О. Забужко, І. Малковича. І все ж

таки навіть окремі мотиви дають підстави твердити про тяжіння покоління 80-х до художньої театральності.

Водночас варто застерегти від необґрунтованих тверджень про те, що театралізація дійсності – риса виключно постмодерністського бачення світу. Попри те, що гра, інтертекстуальність, іронія, гротеск є типово постмодерністськими прийомами, творчість представників генерації 80-х демонструє тяжіння до модерністської естетики, оскільки поети “ідеологічно (чи філософськи) <...> не можуть чи, що ймовірніше, не хочуть руйнувати метанаративи (вживаючи термін Ліотара) гуманістичної традиції. Маски, які вони надягають, можна назвати постмодерністськими, але обличчя під цими масками є обличчями модерністів” [24, 108]. Творчість покоління 80-х позначена парадоксальністю перехідної доби: поети використовують постмодерністські прийоми, не ставлячи при цьому під сумнів універсальних гуманістичних концепцій смислу та центру. Вони граються “зі стилями, творами й традиціями минулих епох”, але ніколи їх не заперечують, навпаки, парафразують, але водночас приймають і цінують їх. Тому можна стверджувати, що театральність та ігровий характер поезії представників генерації 80-х – “це проміжний продукт гри” [24, 106], яку вони грають зі своїм часом, залишаючи слово, його смисл і семантичні грані центром своєї творчості. Таміла Кравченко наголосила: “Проблема гри набуває надзвичайної актуальності в постмодернізмі. Такі вислови, як “теорія ігр”, “соціологія ролі”, “рольова функція”, “людина, що грає”, “карнавальне світовідчуття” (М. Бахтін), “метафізика маски”, набули характеру стійких словосполучень, майже фразеологізмів, за кожним із яких стоїть цілий напрямок сучасної філософської та культурологічної думки <...>” [17, 60]. Саме у площині моделювання ірреального художнього простору вбачається тісний зв’язок пізнього модернізму з постмодернізмом.

3-поміж представників поетичного покоління 80-х тяжіння до театралізованого відображення життя найбільш послідовно простежується в І. Малковича, автора збірок “Ключ”, “Білий камінь”, “Із янголом на плечі”, “Вірші на зиму”, “Все поруч”. Поет володіє дивовижною здібністю поєднувати гру, міфопоетику і театральність, що простежуються у віршах із будь-якими мотивами – історичними, міфологічними, культурологічними. Про що б не писав автор, які б події не ставали предметом його поетичного розмислу (драматичні, трагедійні чи чисто ліричні), театральність поглиблює ідейний задум та основну емоційну тональність текстів. В одних із них вона проявляється більшою мірою, в інших – прочитується на рівні підтексту, проте обов’язково присутня і визначає самотність індивідуального почерку І. Малковича. У його поетичному світі домінує театральність самозміни, що відіграє ключову роль у творчості й інших представників покоління 80-х (Ю. Андрухович, Н. Білоцерківець, О. Забужко). Майже всі ліричні герої поезії І. Малковича демонструють “щоденний сеанс одночасної гри, все життя граючи ролі, добровольно чи вимушено взяті <...> на себе” [2, 231]. Досить поширеною у його поезії є “маска” митця-конформіста, притаманна для українського суспільства 80-х років, коли всілякі “перекрашування” набули гротескної форми, засвідчивши гостру кризу на різних

рівнях буття нації. У перехідну добу “соцреалістичний” театр масок виробив власні образні схеми, накладаючи відбиток на провідні мотиви у творчості поетичного покоління 80-х. За Нілою Зборовською, “маска потрібна для того, щоб приховати живе обличчя” [13, 398], свою справжню сутність. Особливо це стало актуальним для культурного простору колоніальної і постколоніальної держави, всі сфери життя якої просякнуті театральністю.

У поезії І. Малковича спостерігається відзначене К.-Г. Юнгом ідентифікування індивіда зі своїми масками (персонами), що неминуче приводить до втрати та розмивання власної сутності, до патологічної трансформації особистості. Учений наголошував: “Персона-маска – це те, чим людина не є насправді, але тим, ким вона сама вважає себе і ким її вважають інші” [28, 261]. Прийом “маски” визначає світоглядні засади та модель поведінки ліричних героїв поезії І. Малковича: вони прагнуть підігравати іншим, утрачають здатність бути собою, мислять за узвичаєними нормами та стереотипами. Своєрідна естетика поетичної театральності, основу якої становить маскування, виражається у вірші “Чоловік”. Ідеться про тип людини, яка за будь-яких обставин “нап’ялює маску хамелеона”, зраджуючи своєму покликанню, щоразу граючи різні ролі: *“Одягає маску блазня – / впізнають. / Вбирається в тогу незворушного судді – / благають: / – Перестань, хіба це ти?” / Лисом перевдягається – / кричать: / “Ми вже давно тебе впізнали, / досить”*. Причому маску блазня навколишнє середовище вважає для нього природною, інші ж (маски судді, лиса, Дон-Жуана) стають предметом іронічного висміювання. Присуд автора жорстокий: *“Смішний / розгублений чоловік – / ніяк не збагне / що в кожній масці / є розріз / для очей”* [21, 77]. Поет відобразив тип людини-пристосуванця, котра змінює “маски” відповідно до зовнішніх обставин, утрачаючи при цьому будь-які моральні засади.

Театральність поезії Ю. Андруховича різноаспектна: у збірках “Небо і площі”, “Екзотичні птахи та рослини” виявляється поетика топосу маски і маскування, традиції барокового вертепу, образна система та дух середньовічного Карнавалу, естетика антитеатру. Часто всі означені види театралізованого світовідчуття переплітаються, створюючи притаманні лише поетові дух і атмосферу театру, його майже фізичну присутність. Поезія Ю. Андруховича виявляє стійке тяжіння до свідомого й концептуального подражнення смаків, цінностей, уявлень, що піддаються епатажному висвітленню. Певною мірою можна твердити про наявність у поета рис трансмодернізму.

Ніла Зборовська наголосила, що найпоширеніший прийом у Ю. Андруховича, як і Михайля Семенка – маскування, причому “маска є вираженням своєрідного світоглядного розколу. Улюблена маска обох поетів – маска блазня” [15, 103–104]. Засаднича зорієнтованість на естетичну гру задекларована у творчому кредо Ю. Андруховича: *“Щоб не так гостро ціпили в душу / одягни їй дурня броню панцерну”* (“Пастух Пустай, поет, баронський син”) [1, 61]. І. Малкович віддає перевагу соціальній “масці”, тоді як Ю. Андрухович від збірки до збірки культивує “карнавальну” її модель, яка дає можливість відмежуватися від абсурду посттоталітарної дійсності. “Маска” в поета пов’язана з карнавалізованим

дійством, пародією, ігровою імпровізацією, прагненням викликати естетичну насолоду в реципієнта, що вказує на модерністський тип світовідчуття.

У поезії Ю. Андруховича втілюється бахтінська концепція карнавалу: “Карнавал – це видовище без рампи і без поділу на виконавців та глядачів. У карнавалі всі активні учасники, всі причащаються до карнавального дійства. Карнавал не споглядають і, строго кажучи, навіть і не розігрують, а живуть у ньому, живуть за його законами, доки ці закони діють, тобто живуть карнавальним життям” [4, 187]. Середньовічний карнавал Ю. Андруховича – це простір для гри, у якому ліричні персонажі мають можливість міняти маски і виступати в “личинах”, граючи різні “ролі”. Кілька віршів збірки “Небо і площі” відтворюють дух карнавалу (“Пісня мандрівного спудея”, “Площа Карнавал”, “Запитання ялинці”, “Вольф Мессінг: вигнання голубів”). Поет вибудовує бахтінську модель карнавалу – ігрового, грайливого, епатажного та карколомного: *“І течія, що по бруківці рине, – / глибока, галаслива і гіркава, / і кожен крок відлунюють вітрини / і вітражі, і куль криві дзеркала”* [1, 52]. На площі Карнавал (так поет називає площу Ринок у Львові) постають “маски, помади, пудри”, “з-за скла й гірлянд із вати” виглядають “струнки і патетичні манекени”, звучать “з порепаних міхів акордеону” “якісь промерзлі вальси” [1, 52]. Автор пропонує своєрідну реінкарнацію мешканців сучасного Міста Лева шляхом їх прилучення до середньовічного карнавалу.

Дещо іншу модель театралізованого світовідчуття пропонує О. Забужко, яка втілила “мотив акторства”, що стає “початком осмислення сучасного письменництва як гри, маски, театралізації”. У творчості поетеси, за словами Ніли Зборовської, “не відбувається самопізнання, а його театралізоване уникнення” [13, 452, 453]. О. Забужко розбудовує умовний світ, світ задзеркалля, в якому функції людини, актора й персонажа драми не лише поєднуються в один вузол, але й зміщуються і трансформуються, створюючи ефект ірреального простору.

Більшість дослідників наголошує на яскраво вираженій театралізації поетичного світу О. Забужко, окремі риси якої проаналізували Ганна Біберова, Ніла Зборовська, Олена Пашник, проте їхні спостереження не вичерпують усіх аспектів ліричного “театру” авторки. Низка віршів О. Забужко насичена художніми прийомами, які засвідчують підкреслено ігрове начало її поезії. Водночас варто зауважити, що в поетеси театралізація дійсності має свою специфіку у порівнянні з творчістю підкреслено “театральних” Ю. Андруховича та І. Малковича. О. Забужко більше тяжіє до стилю театру абсурду, антитеатру, моделювання “світу навиворіт”. Збірки всіх періодів творчості (“Травневий іній”, “Диригент останньої свічки”, “Автостоп”, “Новий закон Архімеда”, “Друга спроба: Вибране”) утілюють ідею абсурдності людського існування: у світі індивід не може бути самим собою, щоразу одягаючи інші маски й виконуючи нові, нав’язувані оточенням, ролі (“Естетика пози”, “Настройка оркестру”). Цикл “Естетика пози” є пародією на маскування як засадничий принцип суспільного буття в Україні постколоніальної доби. Його сповідують поети-конформісти, *“готові щомить гамселить себе в груди по-акторськи / Кулаком...”*, доводячи свою лояльність

до режиму, набуваючи щоразу іншої, “потрібної” маски: *“Костюм нав’язує позу самим покроем. / Форми обволікають. Бунтар у процесі бунту / Починає вдавати бунтаря. На якому, кажете, ґрунті? / Та на наших, на данських... Герой удає героя, / Поет – поета. Оплески, “Браво!” – Будь ласка, / Приглушіть хоч звук – чи скажіть там, хай двері причинять... / (“Подобатись” – від “подоба”, себто “личина”, / Чи, щоб зовсім було зрозуміло – “маска””* [12, 142]. Доречно вжитий авторкою прийом метонімії акцентує знеособлення та “омасовлення” людини у світі абсурду: *“Юрми порожніх костюмів уранці заповнюють місто”* [12, 143]. В абсурдному світі не лише втрачається сенс людського існування, але й знецінюються одвічні святині, перетворюючись на непотріб та мотлох.

Важливим принципом театралізованого життя, відмінного від реального, є можливість проживати одну і ту ж роль кілька разів, тобто змінювати “маску” відповідно до обставин. У поетичному світі О. Забужко немає відчаю та песимізму: авторка лишає людині право “зіграти вдруге”, тобто змінити ситуацію і наново самореалізуватися (*“Найстройка оркестру”*) [12, 152]. Очевидно, мотив “повторної ролі” був зумовлений прагненням поетичної генерації 80-х протиставити свою естетику канонам “соцреалізму”, який обмежував творчі пошуки митця та жорстко регламентував його творчу свободу. Закономірно і те, що одна з книг О. Забужко носить назву *“Друга спроба”*, яка красномовно натякає на бажання представників перехідного покоління здійснити втрачену після шістдесятників спробу творчої самореалізації, чергового реваншу модерністського оновлення поезії.

“Балада про офсайд” є алегорією стосунків індивіда з абсурдним світом, у якому людині важко бути самій собою, відтак гра, маскування стають засадничими основами існування. Поетеса створює метафору “поза грою”, що означає неможливість постійного театралізування життя: *“На гребені всіх сил – навznak, навскач, навплач / Осонним полем – де як на долоні! / Метався сонця посивілий м’яч / Під шквальний рев сліпучих стадіонів. / Цей форвард був, як бог. Він бив, як бог, / Спітнілі крила рвались крізь футболку”*. Індивід, який випадає з ігрового поля, стає слабким і беззахисним, позаяк утрачає можливість інтегруватися в абсурдне соціальне середовище. Авторка розширює семантичне коло спортивного терміна, надаючи йому глибинного філософського змісту: *“А він був поза грою і не знав / Що він уже віддавна проза грою”* [12, 21].

У поезії *“Блазень співає”* постає притаманний для творчості О. Забужко світ задзеркалля: устами блазня авторка відтворює неавтентичність й абсурдність буття в тоталітарному суспільстві. Основним у вірші є прийом іронічно-уявного звернення ліричного героя до коханої (на початку кожної із п’яти строф), що слугує запереченням до наступних рядків: *“Так і живем, моє серденько, так і живем”*. Театралізована дійсність, подана крізь призму сприйняття “блазня”, увиразнюється алогічною образністю: *“Возим постопами із людської шкіри, / Їздимо на карачах все котами баскими”*; *“Інші посіяли – ми запопадливо жнем”*; *“Доїмо жаби і шапкою зорі гребем, / Снідаєм сномом, вечереєм льодом печеним, / В пір’я і дьоготь вбираєм своїх наречених...”*. У світі, де панують

ірреальні засади і принципи, нівелюється розмежування життя і смерті: *“родим ногами вперед головою на цвинтар несе / муром назводим хоч тюрем хоч терем дарем / но і помрем моє серденько, так і помрем”* [12, 21].

В О. Забужко навіть інтимна сфера стає полем гри та перевтілень: лірична героїня-поетеса віддає перевагу любові не до коханого чоловіка, а до творчості, що спричинює її внутрішню драму: *“Із таких глоссолапій на світло виходять поети, / Щоб принести у світ те, чого в нім насправді нема. / Як я грала це все! / Не за буцім, не з примхи, не здуру – / На порожнім кону, де нікому ніхто не суфлер, / Я тебе розучила по такту, немов партитуру”* (“Той, хто любить мене...”) [12, 55].

Одним із прийомів театральності у поезії О. Забужко є використання звертання до уявного співрозмовника – відомої творчої постаті, яка передчасно пішла з життя. Таку форму має вірш, присвячений пам’яті Володимира Висоцького. Театральність проявляється в нарочитості, умовності зображеного: авторка використовує художні образи і факти із життя великого поета-барда, ім’я якого піддавалося міфологізації: *“І мчали його коні магнітофонні / На розкручених круто бобінах крупів – / а по Підмосков’ю із скреготом круків / гіллясті тріщини вгризались в потемнілі ікони!”*. Здається, що авторка демонструє фрагмент документального фільму, основу якого становить розповідь про легендарні концерти співака: *“Розпанахав стрічку змахом: а бувайте здорові – / ви, хто спільну пам’ять руками не прогорне, / ви, кому давно порубали руки на дрова / розлогі дерева, вибуялі з горла!”*. У поезії вгадується містичний прийом: лірична героїня прагне поговорити з Бардом після його смерті: *“Мо’, присядьте за мій стіл – за гранчастим місяцем / поговоримо?.. / Бо там, під Вашими прорізними вітрами / (де небо – не моє, і дощ – не мій), / подекують другорядні актори Мосдрами, / що Ви тепер ходите абсолютно німий!”* [12, 21–22].

Активне використання театральності як художнього прийому найвиразніше виявляється у своєрідному “триптиху” О. Забужко (“Монолог Офелії”, “Офелія і “мишоловка””, “Офелія – Гертруді”), серцевиною та смисловим центром якого є образ Офелії – відомої героїні з трагедії Вільяма Шекспіра. Авторка розбудовує культурологічний театр, наповнюючи його простір книжними образами, які, попри свою світову відомість, у той чи інший спосіб піддавались міфологізації та різнотлумаченню. Поділяючи думку про наявність в образі Офелії рис абсурдного героя, варто зауважити: не менш важливими є художні прийоми “маски” та “театрального очуження”, які дають змогу відтворити трагедію особистості, котра потрапила в полон сценічного ірреального життя. Подаючи свою версію образу Офелії, О. Забужко переноситься до минулого, творячи при цьому ірреальну художню площину, що дає можливість закласти у підтекст того чи іншого поетичного твору глибоку філософську сентенцію, яка має пряме відношення до сучасності. У змалюванні образу Офелії поетеса використала театральний прийом “маски”, котрий у кожному з трьох віршів має різне функціональне навантаження та проходить своєрідну еволюцію. Усупереч літературній традиції

О. Забужко зробила головним героєм поезії не Гамлета, а Офелію, переслідуючи цим естетичну мету: глибше відтворити драму жінки-акторки, дослідити причини її внутрішнього роздвоєння.

Попри наявність суголосного прийому маски, його естетичне підґрунтя у різних поетів відмінне: в І. Малковича “маска” позначена соціальним підтекстом, у Ю. Андруховича – має виразно карнавалізований відтінок, натомість О. Забужко віддає перевагу театральному аспекту, втілюючи відому сентенцію Вільяма Шекспіра, відповідно до якої все життя – це театр, “світ – сцена, а всі чоловіки і жінки – всього лише актори (Шекспір)” [25, 349]. Відтак будь-яке почуття, вчинок чи емоція персонажа можуть бути потрактовані крізь призму гри та театрального дійства.

Отже, посттоталітарна культурна епоха кінця ХХ ст. спричинила та продукувала естетичні моделі театральності у художньому творі. Їх актуалізація відбулася під тиском естетичної кризи, коли раціональний світогляд, вичерпавши себе, став об’єктом саморуїнації і створив умови для інтуїтивного осягнення буття. Театральність у ліричному творі виступає не як самостійна художня категорія, а як додатковий поетологічний прийом, в основі якого закладена специфічна форма відображення дійсності, що своїм змістом, алогічними законами налаштовує митця на умовний спосіб мислення. Важливою складовою модерністського світовідчуття представників поетичного покоління 80-х є тяжіння до естетики гри та абсурду, які давали можливість творити альтернативну “художню реальність”, якісно відмінну від “реалістичної”. Активізація театралізації дійсності засвідчує тісний зв’язок поетів із естетикою постмодернізму, яка у культурі перехідної доби функціонувала паралельно. Поетична генерація 80-х вдалася до трансформування основних прийомів театральності у межах модерністських пошуків, прагнучи за допомогою маскування віднайти втрачені естетичні орієнтири.

Література

1. Андрухович Ю. Екзотичні птахи та рослини : колекція віршів / Ю. Андрухович. – Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 2002. – 108 с.
2. Апинян Т. А. Игра в пространстве серьезного. Игра, миф, ритуал, сон, искусство и др. / Т. А. Апинян. – СПб. : С.-П.-й ун-т, 2003. – 400 с.
3. Арто А. Жестокий театр / А. Арто // Театр и его Двойник / [пер. с фр., комм. С. А. Исаева]. – М. : Мартис, 1993. – С. 91–109.
4. Бахтин М. М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского / М. М. Бахтин. – 5-е изд., доп. – К. : NEXT, 1994. – 508 с.
5. Буряк Ю. Струми : [поезії] / Ю. Буряк. – К. : Молодь, 1982. – 126 с.
6. Буренина О. Что такое абсурд, или по следам Мартина Эсслина / О. Буренина // Абсурд и вокруг : [сб. статей / отв. ред. О. Буренина]. – М. : Языки славянской культуры, 2004. – С. 7–72.
7. Воробйов М. Без кори : вибране / М. Воробйов. – К. : Видавець Микола Дмитренко, 2007. – 632 с.
8. Гейзінга Й. Homo ludens / Й. Гейзінга ; [пер. з англ.]. – К. : Основи, 1994. – 250 с.
9. Доценко Е. Абсурд как проявление театральной условности / Е. Доценко // Известия Уральского госуд. ун-та. – 2004. – № 33. – С. 97–112.

10. Джурова Т. С. Концепция театральности в творчестве Н. Н. Евреинова [Электронный ресурс] / Т. Джурова. – СПб. : СПбГАТИ, 2007. – Режим доступа : <http://www.ut.ee/cno/divan1.html>.
11. Евреинов Н. Н. Демон театральности / Н. Н. Евреинов. – М. ; СПб. : Летний сад, 2002. – 535 с.
12. Забужко О. Друга спроба : вибране / О. Забужко ; [передм. Л. Ушкалова]. – К. : Факт, 2005. – 320 с.
13. Зборовська Н. Вісімдесятицтво як колоніальна симптоматика // Код української літератури : проект психоісторії новітньої української літератури / Н. Зборовська. – К. : Академвидав, 2006. – С. 395–468.
14. Зборовська Н. Завершення епохи, або українська літературна ситуація кінця 1980–1990-х рр. / Н. Зборовська // Кур'єр Кривбасу. – 1996. – № 61–64. – С. 76–83.
15. Зборовська Н. Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків / Н. Зборовська, М. Ільницька. – Львів : Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка, 1999. – 336 с.
16. Ковальчук А. Театрализация как принцип построения мира художественного произведения (развитие гоголевских традиций в украинской лирико-химерической прозе) / А. Ковальчук // Наследие Н. В. Гоголя и современность : [тезисы докл. и сообщ. научно-практ. Гоголевской конф. (24 – 26 мая 1988 г.)]. – Нежин, 1988. – Ч. 1. – С. 21–23.
17. Кравченко Т. Постмодернізм – це принципово не модернізм / Т. Кравченко // Слово і час. – 1999. – № 3. – С. 60–61.
18. Літературознавча енциклопедія : [у 2-х т.] / [авт.-уклад Ю. І. Ковалів]. – К. : ВЦ “Академія”, 2007. – Т. 2. – 624 с.
19. Лотман Ю. Текст у тексті / Ю. Лотман // Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. / [за ред. М. Зубрицької]. – 2-ге вид., доповн. – Львів : Літопис, 2002. – С. 581–595.
20. Лотман Ю. Избранные статьи по семиотике и типологии культуры : [в 3-х т.] / Ю. Лотман. – Таллинн : Александра, 1992. – Т. 1 : статьи по семиотике и типологии культуры. – 479 с.
21. Малкович І. Все поруч : [вибрані вірші, переклади, есеї, інтерв'ю] / І. Малкович. – К. : Вид-во “А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА”, 2010. – 335 с.
22. Мамардашвили З. Как я понимаю философию / З. Мамардашвили. – 2-е изд., измен. и дополн. – М. : Прогресс, 1992. – 413 с.
23. Пави П. Словарь театра / П. Пави ; [пер. с фр.]. – М. : Прогресс, 1991. – 504 с.
24. Ревакович М. Persona non grata : нариси про Нью-Йоркську групу, модернізм та ідентичність / М. Ревакович. – К. : Часопис “Критика”, 2012. – 335 с.
25. Театральная энциклопедия / [под ред. С. С. Мокульского]. – М. : Советская энциклопедия, 1961–1965. – Т. 3. – 579 с.
26. Хализев В. Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование) / В. Е. Хализев. – М. : Изд-во МГУ, 1986. – 260 с.
27. Шалагінов Б. Карнавал і містерія : роздуми про історичні долі двох метаформ європейського мистецтва [Електронний ресурс] / Б. Шалагінов. – Режим доступу : http://www.vsesvit-journal.com/index.php?option=com_content&task=view&id=866&Itemid=41.
28. Юнг К.-Г. Душа и миф : шесть архетипов / К.-Г. Юнг ; [пер. с нем.]. – К. : Гос. б-ка Украины для юношества, 1996. – 384 с.

Анотація

У статті розглядаються різні аспекти театралізованого світовідчуття у ліриці представників поетичного покоління 80-х років ХХ ст. Досліджуються художні моделі топосу маски, визначається її пов'язаність із мотивом Карнавалу. Аналізуються художньо трансформовані традиції театру вертепу. Доводиться пов'язаність поетичного театру Ю. Андруховича з модерністським типом художнього мислення.

Ключові слова: поетичний театр, топос маски, Карнавал, образ, хронотоп, пізній модернізм.

Аннотация

В статье рассматриваются основные приемы и принципы литературной театральности на материале творчества поэтического поколения 80-х годов XX века. Рассматриваются различные аспекты театрализованного мироощущения в лирике Ю. Андруховича, О. Забужко, И. Малковича. Исследуются художественные модели топоса маски, определяется ее связь с мотивом Карнавала. Обосновывается взаимосвязь поэтического театра с модернистским типом художественного мышления.

Ключевые слова: театральность, переходная эпоха, игра, Карнавал, поздний модернизм, поэтический театр, топос маски, вертепная традиция, образ.

Summary

The article deals with the main devices and principles of the artistic theatricality on the material of the creative works of the 1980s poetic generation. Various aspects of the theatricalised perception of the world have been analysed in Yuriy Andrukhovych, O. Zabuzhko and I. Malkovych's lyrics. The artistic models of the mask-topos have been investigated. Its connection with the Carnival motive has been defined. The correlation of the poetic theatre has been interpreted with the modernistic type of the artistic thinking.

Keywords: theatricality, transitional epoch, game, Carnival, late modernism, poetic theatre, mask topos, puppet tradition, image.

УДК 821.161.2.09“18”

Блик О. І.,
аспірантка,
Інститут літератури
імені Т. Г. Шевченка НАН України
(Київ)

ХАРКІВСЬКА ШКОЛА РОМАНТИКІВ У КОНТЕКСТІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО РОМАНТИЗМУ: НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА СВІТОВОГО ЯВИЩА

Процеси, що відбувалися в європейських літературах в епоху романтизму, виявляють виразну типологічну спорідненість. Захоплення фольклором, видання збірок народних пісень і балад, звернення до історичного минулого, оновлення літературної мови, активна перекладацька діяльність, тематичне новаторство, розширення жанрової системи – все це стало ознаками літератури романтичної доби, своєрідне відображення яких спостерігаємо також на українських теренах. У цьому плані харківський романтичний рух доцільно розглядати як національний варіант загальноєвропейського явища.

Як зазначає Д. Наливайко, романтизм не був суто літературним напрямом. Він охоплював різні сфери культури й науки. Існувала не лише романтична література, а й романтична музика, романтичний живопис, романтична філософія й історіографія. Вплив романтизму відчутний також у правовій науці, психології, медицині тощо. Водночас набувають важливого значення міжлітературні взаємини, зокрема звернення письменників-романтиків до німецького романтичного досвіду. Скажімо, представники озерної школи В. Вордсворт і С. Т. Колрідж у молоді роки здійснюють мандрівку до Німеччини, де з ентузіазмом вивчають нову німецьку філософію і літературу. Пізніше