

МІФОЛОГІЗАЦІЯ УРБАНІСТИЧНОГО ЧАСОПРОСТОРУ В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

У статті досліджуються способи міфологізації та втілення урбаністичної домінанти у п'єсах Т. Добрушиної (Мельник) "Ніжність", О. Погребінської (Хребтової) "Осінні квіти". Авторка розглядає постмодерну рецепцію архетипу міста й Самості в сучасній українській драматургії, визначає їх іронічний і містерійний концепти.

Ключові слова: урбаністичний, архетип міста й Самості, сюжет, міф.

Oxana Kohut. The mythologization of urban chronotopos in the plots of modern Ukrainian drama
In this article, the author investigates the ways of mythologization and literary realization of urban dominants in "The Autumn Flowers" by O. Pogrebinska (Khrebtova) and "Tenderness" by T. Dobrushyna. The paper focuses on the postmodernist reception of the city archetype and of the self in contemporary Ukrainian drama, determining its ironic and mystical background.

Key words: urban chronotopos, city archetype, archetype of the self, plot, myth.

Актуальність досліджуваної проблеми зумовлена дискусією про наявність урбаністичної домінанти в сучасній українській драматургії. Урбанізм неодноразово ставав предметом аналізу в царині філософії (М. Бахтін, Ф. Бродель, Г. Гегель, Х. Ортега-і-Гассет, О. Шпенглер), соціології (М. Вебер, М. Межєвич, Р. Парк, Дж. Форестер), психології (А. Маслоу, З. Фрейд, К. Г. Юнг). Дослідженням образу міста як тексту присвячено праці Ю. Лотмана, І. Іванова, Л. Прохорової, В. Топорова, К. Юдіної, І. Франк-Каменецького. В українському літературознавстві урбаністичну проблематику висвітлено у ґрунтовних дисертаціях О. Кискіна [9] та В. Фоменко [15]. Різноманітні аспекти розгляду міського хронотопу, протиставлення село/місто, процесу маргіналізації та урбанізації містять наукові розвідки В. Агеєвої, О. Астаф'єва, Т. Бовсунівської, Л. Бондар, О. Галича, Т. Гундорової, В. Даниленка, М. Кодака, В. Левицького, Л. Малес, С. Павличко, Н. Пазняк, Я. Поліщука, О. Русин, А. Соколової, А. Ткаченка, М. Ткачука, Я. Цимбал, Ю. Шереха.

Мета пропонованої статті – проаналізувати процес міфологізації урбаністичного часопростору в сюжетних архетипах сучасної української драматургії.

Об'єктом дослідження стали драми Т. Добрушиної (Мельник) "Ніжність", О. Погребінської (Хребтової) "Осінні квіти".

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань:

- визначити способи міфологізації та втілення урбаністичної домінанти в аналізованих драмах;
- розглянути іронічні та містерійні модули, способи демонізації сюжетного архетипу в цих п'єсах;
- простежити постмодерну рецепцію архетипу міста й Самості в сучасній українській драматургії.

Мистецький простір ХХ ст. репрезентується як культура міфів із виразним тяжінням у бік аналізу та синтезу, взаємодією парадигм лінійного та циклічного часу, на відміну від попередньої епохи раціонального заперечення містичних основ буття. Поняття "міф" у сучасних гуманітарних дослідженнях дістало доволі вільне трактування, часом узалежене від предмета наукових зацікавлень. Аналогічна розбіжність помітна й у визначенні "міфологізації". Тому перш аніж перейти до застосування цих термінів у розгляді драматичних творів української літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., вважаємо за доцільне диференціювати зміст кожного з них. Отже, приймімо засадничу тезу у

визначенні міфу як універсальної мисленнєвої категорії, мистецтва “безумовної метафоричної ідентичності” (Н. Фрай), умістилища сюжетних архетипів, образів, мотивів, ситуацій, що побутують у світовій культурі. Натомість “міфологізація” – це процес кодування, “уведення” у знану вісь координат нових художніх парадигм.

Цілком прийнятними видаються запропоновані О. Бондаревою визначення дванадцяти амплуа міфу; у драматичних творах аналізованої доби міф постає: 1) як статусний нарратив і модель для наслідування; 2) як парадигма всіх значущих актів людської поведінки, усієї сукупності людських дій (деміург, герой, трикстер, теург, аудиторія та ін.) і гарант забезпечення предмета літературної комунікації; 3) як універсальний код і шифр культури; 4) як сюжетна матриця (головно у площині космогонії/есхатології); 5) як матеріал художньої гри; 6) як продуктивна ілюзія; 7) як сучасна форма масової свідомості; 8) як “лакмусовий папірець” естетизму; 9) як авторський формально-семантичний конструкт, продуктивний у подальших культурних рецепціях, виявляє себе через численні сучасні креації власне авторських міфів; 10) як “антизнаковий” проект; 11) як жанромодулятивний дискурс; 12) як образ міфу (“епіфеномени” міфів стають новітніми семантичними ядрами для креації образів [див.: 1, 42-52]).

Окрім зазначених амплуа міфу, у сучасній драматургії диференціюються модусні проєкції та локуси. В аналізі зазначених п’єс, на нашу думку, доцільно акцентувати на містерійному та іронічному модусах у контексті психологічного та екзистенційного локусів.

Містерійний модус. В означенні дійових осіб п’єси “Ніжність” Т. Добрушина подає їх певні соціально-психологічні ролі та стани. Це головна героїня Лідія Михайлівна – лікар-кардіолог, до якої “приходять приречені”, її чоловік Володимир, котрий “до останньої секунди свого життя сподіватиметься, що він щасливий”. Мирослав – “надзвичайно талановитий чоловік”, проте “для країни, в якій він живе, його ніколи не було і немає... Він – тяжко хворий, при смерті”; його мати Олена Федорівна, яка доглядає сина й кожний день “зустрічає із вірою про наступний”; його товариш Андрій, приватний підприємець, чия “віра у краще примушує жити навіть абсолютно безнадійних”; молода пара Ліля та Борис, які чекають народження дитини, “ім пообіцяли Надію. От вони нею і живуть”.

Драматург умовно ділить персонажів на тих, хто посвячений у механізми лікування найкращим кардіологом Лідією і тих, котрі навіть не сприймають очевидного. Час теж репрезентує інобуттєву матрицю п’єси через особливості його сприйняття дійовими особами – перцепційно (несвідомо) та аперцепційно (усвідомлено). Очевидне подвійне кодування реального (лінійного) та лікарняного/містичного (циклічного), де хтось невідомий диктує власну волю – дарує чи відбирає життя або ж відтерміновує момент смерті, даруючи неначе милостиню ще мить, яка може тривати стільки, скільки необхідно для тієї чи тієї події, не пов’язана з реальним часом, аналогічно до п’єси Я. Верещака “Моя душа зі шрамом на коліні”. Прийнятними нам видаються висновки Ж. Дерріда про те, що “людська суб’єктивність розкривається у своїх взаєминах із іншими, зокрема у випадках смерті інших, яка водночас є одним із аспектів власного вмирання” [5, 27].

Т. Добрушина застосовує в сюжеті твору принцип бінарних семантичних опозицій, увиразнюючи їх архетипну генезу: буття (життя)/смерть, чоловік/жінка, Білий/Чорний. Визначальним постає християнський дискурс, який актуалізує сюжетні матриці великодньої та космогонічної містерій. Замкнений простір лікарні – місце ламінарне (межове), звідки люди вирушають у небуття

чи повертаються в реальний світ. Зазвичай розмикається він лише в одному напрямку, заковтуючи нові й нові жертви.

Час у хронотопі почекальні (лікарняного передпокою) для Бізнесмена та молодят зводиться до кількох хвилин, але вони стають знаковими для подальшого розвитку сюжету. Від цього моменту розпочинається гра, де ставка – життя сина чи його друга, коханої, урешті, самого медіатора – кардіолога Ліди. Міркування Мирослава суголосні з античним баченням хвороби, відображеним у діалозі Платона “Тімей”: “Будова будь-якої недуги певним чином подібна до природи живої істоти; проте остання влаштована так, що має пройти деяку послідовність життєвих строків, до того ж як весь рід загалом, так і кожна істота зокрема має чітко визначену свою межу в часі, котрої досягає, якщо не втручається сила необхідності... Так само влаштовані недуги...” [10, 74].

Час тісно пов'язаний із мотивом зустрічей, які завжди відбуваються в одному й тому самому місці – лікарні. Вони мають вирішальне значення для драматичних героїв, дають змогу оприявнити, вияскравити їхні душевні прикмети. Мати Андрія опиняється перед вибором... Білий і Чорний вимагають смерті, і не суттєво, хто це буде – її син чи його друг. Слова молитви “Богородице Діво, радуйся...” – відповідь-рішення на пропозицію Чорного вимінати синове життя на смерть Андрія. Екзистенційна проблема вибору, що постає перед жінкою, входить у силове поле християнського дискурсу, виказуючи життєві апорії материнського інстинкту та жертвовності. Актуалізація драматургом сакральних постатей Ісуса й Матері Божої увиразнює містерійний модус й архетипну основу дії. Латентно проступає згорнутий сюжетний архетип закладання/продавання душі, мотив обману/спокуси через можливість “підміни” приреченого Мирослава на Андрія. Виникає ілюзія шансу на порятунок сина, навіть ціною втрати власної душі. “У своєму посеїбічному жертвопринесенні інстинктивного Христос народжується у потойбічному світі як Свідома Любов, тобто як Син Божий, що постав від Отця як батьківської Свідомості, яка проникла у материнське тіло” [6, 80].

Мотив зустрічі в сюжеті п'єси Т. Добрушиної проектується на архетипний мотив розлуки/втрати (матері і сина; коханого й коханої; чоловіка та дружини), шлюбу (містичне єднання шлюбу на небесах Ліди і Андрія; намагання Білого та Чорного заволодіти жінкою). Змагаються первні Світобудови – Білий/Добро/Життя і Чорний/Зло/Смерть, які переслідують Жінку (у цьому мотиві вбачаємо латентну апокаліптичну сюжетну матрицю (Об'явлення 12:13)).

Героїня-кардіолог, перебуваючи на порубіжжі ініціаційного часопростору містичних світів, володіючи таємним знанням, намагається стати вільною й коханою хоча б у потойбіччі, на бажаннях і амбіціях Чорного та Білого. Останній прагне бодай раз загасити свічку, пізнати смак влади над життям і смертю, відчутти насолоду панування та власну значущість. Аналогічне намагання самоствердитися спонукає три патрони з однойменної п'єси І. Липовського до зміни “буттєвого” призначення. Бойовий, Холостий, Осічка постають як життєві принципи Чоловіка, що переживає духовний апокаліпсис (утрата орієнтирів для самоідентифікації), рятуючись пошуками творчого Логосу. Для Нього все відбувається як на початку нового світу, коли нічого немає, “залишились мої круги з кількома вірними словами...”; адже знання – абсурд, а власне життя сприймається не інакше як чернетка. Екзистенційний пошук Ним “міри життя” через задану колою із буквами тему, де “основні слова – принцип, а потім дію задасть доля”, життя без нудьги й нетривання, у якому можна мандрувати по-справжньому, навіть не прокладаючи маршрути мапами й атласами. Абсурдність полягає в тому, що здійснити “сильний вчинок” Йому вдається лише завдяки повстанню патронів у Пістолеті (котрий також – повновартісна

дійова особа, хоча насправді він – лише інструмент). Холостий і Осічка не можуть панувати у світі, навіть механічному.

У космогонії п'єси “Ніжність” Т. Добрушина залишає без відповіді питання ідентифікації героїні кардіолога Лідії Михайлівни, Жінки – Пташки (як називає її коханий). У християнстві голуб – це символ Святого Духа. Лікарка не може виявляти свої почуття, бути разом з обранцем; урешті їй відмовлено у праві поєднатися з ним навіть у вічності, адже не можна залишити цю “роботу”, почуваячись лише знаряддям, посередником у руках невідомої сили. У сцені зваблення Лідією Білого домінує танатос, увиразнюючи низький ерос. Цей епізод містить приховану алюзію на старозавітну історію (спокушення праведного Йосифа дружиною його пана Потіфара), що побутує в сюжетах великодньої містерії. Як і в середньовічній драмі, тут панує містична єдність світу реального і духовного з виразним переважанням християнської риторики.

Ще одним архетипним виявом людської екзистенції постає біль, що, на думку сучасних дослідників, “якраз і є вираження страху смерті” [3, 267]. Чужий текст – оголошення в газеті – спрацьовує як приманка для довірливих хворих та їхніх родичів. Образ павуків, які готують пастки, заманюють і ловлять людські душі, – указівка на демонічний архетип. Той факт, що чоловік (Борис) навіть не дочитав статтю до кінця (вона присвячена вічній пам'яті пацієнтів, а її автор – Білий), указує на психологічну налаштованість сприймати в інформаційному полі (тексті) лише те, що хвилює, – можливість урятувати дружину. Віра у друковане слово, сильніша за віру в кохання й навіть Бога, оприявнює психотип проскрибованої свідомості людини з матеріалістичним світоглядом.

Для Т. Добрушиної звук, колір і запах постають у своїй триєдиній суті, цілісно означаючи справжнє/живе в містичному світі лікарні, фактично потойбіччі, символічній метафорі чистилища. Білий і чорний колір наділено багатьма значеннями й ролями у світосприйнятті персонажів. У сюжетному хронотопі п'єси кольори відбувають перехід зі сфери асоціацій, засобів відображення настрою реципієнтів до царини самостійних дійових осіб – притаманних поетиці бароко алегорій життя та смерті. Клариса Пінкол Естес, аналізуючи рольові архетипи, указує на те, що “чорний, червоний і білий... символізують древні кольори, які відповідають народженню, життю і смерті. Ці кольори також символізують древні принципи спуску, падіння, смерті і відродження: чорний – знищення старих цінностей, червоний – принесення в жертву своїх бережно опікуваних ілюзій, а білий – новий світ, нове знання, яке приходить завдяки переживанню двох перших” [17, 106-107]. Домінанта певного кольору увиразнює загальний емоційний настрій п'єси.

За М. Бахтіним, невизначеність хронотопу – властивість “чужого світу”, почасті ворожого й неприйняттого. Для пацієнтів таким виявляється лікарня, для Сашка у п'єсі О. Погребінської “Осінні квіти” – замкнений простір квартири Вілени. Самоідентифікація героїні пов'язана не лише з національним статусом (росіянка, жителька Києва), а й із соціально-демографічним. Вона – представниця перехідного покоління доби зламу тоталітаризму й зародження демократії в її постколоніальному варіанті.

Час міфологізується навіть через назву п'єси “Осінні квіти”. Цей наскрізний образ символізує крихкий прощальний привіт від усього, що буяло навесні й улітку і зникає, гасне/вмирає з настанням холоду, актуалізуючи циклічність у проживанні подій і явищ дійовими особами, котра суперечить лінійним домінантам міського часопростору. Осінь постає як ламінарний час жінки, межева ситуація, коли нічого не хочеться, тільки картини, що її власники намагаються позбутися в будь-який спосіб, почергово міняючи полотно “на

хутро цапка, потім – на двокасетний магнітофон, японський. Згодом – на десять метрів білого тюлю. Далі – на самовчитель арабської мови, з диктофонним курсом! І, врешті, написав, що продасть картину за сто доларів” [11, 279].

Незважаючи на столичну квартиру, коханця – міністерського чиновника й татуся, апологета доби розвинутого соціалізму, Вілена – маргінальна особистість, чужа/іноземка/вигнанка у власній країні. Найабсурдніше ж те, що це її свідома позиція. Жінка посилено рефлектує, постійно опиняючись у ситуації вибору. Її Аніма перебуває у стані перманентної роздвоєності між шаленством плотської утіхи і життєвим досвідом дами бальзаківського віку, зрештою, буттям і небуттям у її розумінні; тут наявні певні риси екзистенційної поетики. Високий і низький ерос роздвоєно постає в образах двох чоловіків у її сьогоденні – Кості та Сашка. Вони йдуть і повертаються до неї, у цю дивну квартиру.

Містичний код помітний навіть у згадці про адресу, де розгортаються події драми, – це вулиця Гоголівська, 7, квартира 13. “Міфологічно й математично граничний простір символізує число 3 (три) (саме стільки дійових осіб у п’єсі О. Погребінської. – О. К.), час – число 4 (чотири) (кількість бажань героїні. – О. К.). А час і простір у поєднанні символізують число 7 (сім)” [13, 71].

Оповіді чоловіків про події, що відбулися з ними й навколо, та телевізор – єдині вказівки на зв’язок дійових осіб із зовнішнім – реальним світом. У київській газеті Вілена знаходить оголошення Сашка й на її шпальтах відстежує “долю” картини “Осінні квіти”. Видрукувані оголошення стають зав’язкою драматичної дії, коли чуже слово, відображаючись у свідомості іншого, спонукає до певних учинків: купівлі картини, “усиновлення” (успадкування квартири). Газета рухає сюжетну дію й у драмах О. Танюк “Авва та Смерть”, О. Вітер “Станція”, І. Липовського “П’ять нещасних днів”. Цікаво, що в усіх зазначених п’єсах фігурує замкнений простір міських квартир або ж топос містичної станції, здатної трансформуватися в аеропорт, порт, залізницю, залишити які неможливо.

Трагізм покинутої жіночої душі, занапашеної соціально-психологічними чинниками, співзвучний із пафосом давньогрецьких трагедій. В образі Вілени комплекс Електри переживається з едіповим, коли коханець сприймається як нереалізована проєкція ідеального батька й чоловіка. Припустімо, Костя саме тому виявляється поруч, що він – медіатор, через якого відкривається доступ до інформаційного поля біологічного батька, можливість відтермінувати сам акт помсти, ілюзія контролю власних емоцій. Обов’язок бере гору над почуттями Віктора Миколайовича, адже, окрім мами, він понад усе любив комсомол. Чи це дивний збіг обставин, чи гра в нього, урешті, неможливість утекти від долі, її призначення, страх усвідомити, що героїня-вбивця – така ж потвора, як її батько. Гоміціодальна (смертоносна; гоміцідологія – сфера знань, яка досліджує смертоносне) поведінка Вілени сусідить із призначенням/визначенням долі/мойри в давньогрецьких міфах. Урешті вона перекодифіковує тріаду архетипу власне жінки, бо залишається лише імітацією – псевдостара (у віці 38 років), псевдодіва (не одружена й самотня, незважаючи на присутність двох коханців), псевдоматір (з огляду на кількість абортів і “усиновлення” Сашка).

Іронічний модус. Н. Фрай вирізняє три способи організації міфів та архетипних символів у літературі: 1) невитіснений міф (форми метафоричних організацій – апокаліптична і демонічна); 2) загальна тенденція (романтична, пов’язана з людським досвідом); 3) тенденція до “реалізму” (увагу зосереджено на змісті та способі представлення, а не на формі фабули) [16, 149-150].

У драмах О. Погребінської (Хребтової) “Пам’яті Галатеї” (1992), “Осінні квіти” (1994), “Сині-сині метелики” (1996), “Дев’ятий місячний день” (1998), “Я знаю п’ять імен хлопчиків” (2000) жіночий характер тяжіє до психотипу Самості. Авторка використовує екзистенційні прийоми, перемижуючи їх із постмодерною іронією, особливо у ставленні до смерті.

Кость міфологізує власний часопростір, імітуючи сюжетну матрицю подорожі героя “відторгнення – ініціація – повернення” (Дж. Кемпбел) [8, 31], активізуючи іронічний модус; так він описує свої можливі пригоди й поневіряння в пошуках для Вілени цукерок “Мишка на севері” і щастя бути завжди разом. Кость втілює архетип Мудрого Старого, що пройшов випробування смертю в реальному світі (укоотре у складі комісії із ліквідації катастроф) та мікрокосмі Вілени (суворо дотримується вранішнього ритуалу, щоразу вимагає каву з миш’яком і бутерброд із вершковим маслом, ототожнюючи себе з англійським королем; ці риси оприявнюють іронічний модус). Він урешті приймає її космогонію і ладен назавжди залишитись у містичному світі Вілениної квартири.

Спрофанований архетип раю, ідеального світу для двох, сповненого любові та милосердя, де ще немає пізнання добра та зла, драматург перекодифікує в семантичній площині, увиразнюючи процес демонізації урбаністичного хронотопу через спокуси, убивства, нищення й саморуйнацію людини як творіння Господа. Виникає запитання: “Загибель Сашка – це фатальна помилка-випадковість чи вбивство?” Якщо герой Дж. Кемпбела живим потрапляє до потойбіччя, то у драмі О. Погребінської, навпаки, духовно мертві Кость і Вілена опиняються серед живих. Претендуючи на деміургізм від зворотного, Вілена руйнує і нищить усе навколо себе. Жінка структурує час і простір відповідно до власних уподобань. Маємо “зустріч із богинею” (Дж. Кемпбел) Віленою, через яку Сашко, власне, й осягає “чужий” простір; присутній тут і Антагоніст – Кость, який не перешкоджає ініціантові, а просто самоосувається, перетворившись на “сплюха і ненажеру”. Здобувши цукерки й пізнавши жінку, герой гине.

Головною ознакою родинного апокаліпсису світу “для трьох” стає власне добровільне ув’язнення в цій квартирі та повільна деградація, перемижена психологічною стагнацією Самості в Кості та Вілени. Урешті з’ясовується, що третій зайвий і експеримент над “біомеханізацією” людини зазнає фіаско. Ці істоти навіть на межі повної деградації, абсурду, гри все-таки спроможні любити, жаліти, співчувати й ненавидіти.

Час для Вілени протікає в подвійному реєстрі – її власному і реальному, впливаючи на сприйняття подій і людей. Новий рік і день народження відзначаються відповідно до настрою мешканців квартири, незалежно від дати в реальному часі, але з дотриманням усіх атрибутів святкування – іменинні свічки, шампанське. Батька героїня теж ховає двічі й по-своєму: спершу того, хто виховав її 1978-го року, згодом ненавидить того, хто вбив її маму, і нарешті оплакує вбивцю тепер. Відстороненість Вілени від реального світу, її дивацтва з “електриком” та ідеєю “всиновлення” Сашка, днями народжень та Новим роком, цукерками “Мишка на севері” і, врешті, купівлею картини виказує її депресивний стан, викликаний тотальною покинутістю й невлаштованістю в житті, переводить її зі статусу “киянки у п’ятому поколінні” до розряду маргінальних особистостей.

За Н. Фраєм, “іронічна література починається реалізмом і тяжіє до міту, бо її мітичний взірець, зазвичай, більше натякає на демонічний, а не апокаліптичний світ, хоча іноді він продовжує романтичну традицію стилізації” [16, 150]. Зізнання фатально-тотально закоханої Вілени (“так люблю, як хвора, надривно, з кров’ю, торкнутися боюсь, щоб потім не відлипнути, не відклеїтись, бо якщо на повну силу,

то як же його за хлібом відпустити, як же я без нього оцю от секундочку?...” [11, 284] постає як засіб іронічної романтичної стилізації. Сашко наважується переступити поріг Вілениної квартири з огляду на побутовий терор, улаштований йому жінкою з безлічі телеграм і дзвінків. До того ж імітується романтична модель: юнак закохався, ладен терпіти Костю й утримувати їх обох не лише заради успадкування квартири. Вхідження псевдогероя в чужий простір і намагання освоїти його відбувається через уживання у світ Вілени й Кості, котрий урешті відторгає і знищує його як “іншорідну” субстанцію, чужу й почасти ворожу. “Проживання” чужого життєвого сценарію на основі зовнішньої спонуки, уповні раціональної й меркантильної, успадкування значної грошової суми в обмін на відтворення сторінок щоденника утілено в сюжеті драми Н. Нежданої “Мільйон парашутиків”.

О. Кискін, досліджуючи урбаністичний хронотоп у постмодерністському романі, указує на індивідуалізацію часопростору, зазначаючи, що “постмодерна просторовість виражає повне руйнування класичної фабули, сюжет стає поліваріантним, багатощаровим. Звідси уявлення про “серійність”, або про “фрактальність” мислення ХХ ст. Для людини доби постмодернізму характерне сполучення лінійного й циклічного часу, а також спроби винайти новий принцип обліку часопростору” [9, 5]. Міфологізацію міських топосів (квартири, лікарні, порогу, почекальні, кабінету) і часу (містерійного, циклічного, ламінарного, лінійного) в аналізованих п’єсах можна означити як один із пропонувананих “пошукуваних” варіантів.

Драматург одночасно виводить на кін представників трьох поколінь. Віктор Миколайович, батько Вілени, колишній комсомольський лідер, що “помер запізно, міг би потрапити в мавзолей”; “червонопикий ацтек” Плохиш – Костя, раціональна поведінка якого викликає сумнів щодо проживання ним стану дитинства, настільки він бездоганний; “дитя постперебудовне” – Сашко. Іронічно-містичний пафос п’єси перегукується з романами Ю. Андруховича “Московіада”, “Перверзія”. О. Бойченко, аналізуючи ці твори в ракурсі іронічного модусу, помічає в них риси “втіленої в сучасному сюжетно-образному матеріалі гри архетипних структур” [див.: 2].

У п’єсі О. Погребінської наявна подвійна театральність, своєрідна гра в подружжя, коханців, партфункціонерів, студента-психіатра, любов, урешті, життя та смерть. Твір розкриває тему вдавання як пошуку справжності, обґрунтування власної нереалізованості через зовнішні обставини, зображає симулякр – псевдоромантичних героїв, що не в змозі побороти власну Тінь, і моделює абсурдні ситуації, насичені екзистенційними проблемами вибору, аналогічно до ситуацій-пригадування у п’єсі В. Діброви “Довкола столу”. Коротка автобіографічна довідка героїні зводиться до переліку професій, чоловіків та абортів, до того ж у цілком тверезому стані й зовсім не знайомій людині – Сашкові. Аналогічне використання монологу-сповіді наявне у п’єсі Н. Нежданої “Той, що відчиняє двері”. Тут жіночі одкровення теж спровоковані внутрішнім апокаліптичним станом героїнь і зовнішньо-подієвим розвитком сюжету – вони стали мимовільними в’язнями моргу-бомбосховища.

Для Сашка місто – це втілення ситого й забезпеченого життя, проте сприйняття юнака Віленою як представника покоління “легких і незалежних” суттєво відрізняється од його власного відчуттям постійної життєвої втоми й небажанням “бути потрібним, корисним, чудовим”, читати книжки та ходити до театру. Така декларативна заява, слушно зазначає жінка, не нова для неї, адже вона чула, як ці самі сентенції виголошували свого часу “шістдесятники”. У драмі Погребінської архетипний сюжет протистояння батьків і дітей на прикладі Вілени та Кості – це водночас демонізація й містифікація цілого покоління “інших людей”, коли “сорт не той. Про них точно ніхто нічого не відає” [11,

285]. У п'єсі наявна й барокова стилізація скорботного “плачу”, “треносу”, яку конкретизують “говорильники” на похороні біологічного батька героїні. Новітня демонологія постає через латентний образ відьми (Вілени) та її профетичні візії смерті Костя, як-то: “викинувся з вікна” чи “харакірі”.

Латентна присутність смерті у п'єсі наскрізна й розгортається в кількох моделях. Насамперед це спогад про смерть матері (у її архетипі, як і доньчиному, домінує психотип Венери (за класифікацією Дж. Болен), для котрої кохання важить більше за саме життя) та нещодавній відхід в інший світ генетичного батька Вілени (означеного як убивця матері). На думку дочки, фінал життя злочинця (у власному ліжку) несправедливий. Переслідування й ненависть до нього становили сенс буття жінки. Ця людина була причиною всього її життєвого сценарію (Е. Берн). Наступна модель – подвійна ініціативна смерть (жінка замінює миш'як у каві на часник, а по-справжньому отрує жертву своєї неземної любові (Сашка) ціанистим калієм, до того ж не зрозуміло, чи це повинен бути саме він). Схема повернення/воскресіння до нового життя спрофанується прагненнями залишити роботу, бути завжди разом, тобто здійснити банальні мрії. Насправді ж це означає деградувати й завершитися як минула комуністична доба (симулякр архетипу раю) безглуздо й в агонії нереалізованих ідей про безжурне життя.

Урешті, випита Сашком чашка кави – національний сюжетний архетип Гриця навиворіт чи вбивство або ж свідоме принесення в жертву, усупереч канонам детективного жанру, не власниці квартири, а нового спадкоємця й “доглядача пристаркуватої”. Право Вілени на вбивство викликає в читацькій пам'яті міркування героїв роману Ф. Достоевського “Злочин і кара”. Текст драми рясніє цитатами з О'Генрі, Дж. Леннона, С. де Бовуар, К.-Г. Юнга, викликає поведінкові асоціації із Плохишом і Раскольниковим, мультиплікаційними героями В. Діснея.

Кумедна, на перший погляд, зацикленість героїні на солодошах радянського періоду – цукерках “Мишка на севері”, що постають антитезою брендовому “Снікерсові”, – указує не лише на психологічне відторгнення іноземного/капіталістичного, а й на підсвідоме звернення в минуле, до дитинства та юності, бажання захиститися так від агресії дорослого/реального життя доби ринкових відносин. Спогади з дитинства у Вілени суто негативні: комсомол подолав любов, а батько вбив матір. Героїня свідомо того, що радянська машина тоталітарного контролю за людиною знищила її родину. Купівля картини – символічний акт – реалізація безглузлого бажання (згодом ним стане вчинене вбивство) задля цікавості, що прочитується як підсумок абсурду власного існування. Це своєрідна стилізація, данина українському модерному декадансу: сексуальний зв'язок Вілени із Сашком на полотні (ерос) постає за тотальної переваги танатосу.

Містичне втілення “чорного гумору” Вілени про збитий літак із піонерами на борту спонукає Костя залишити роботу і здійснити першу мрію “дорогої і зрідка коханої жінки” бути завжди разом. Урешті піддається її шаленому натиску з прохань, шантажу й погроз Сашко і пристає на пропозицію обміняти квадратні метри квартири на “кваліфіковану любов до гробу”. Відбувається перекодіфікація образу альфонса в донжуана у класичній його моделі, де наявна постать командора – Костя. Незвичні кулінарні та еротичні бажання героїні співвідносяться з думкою німецького філософа Г. Зіммеля про те, що в місті відбуваються “дивацтва, специфічні для великого міста екстравагантності, самовідокремлення, вередливості, претензійності, суть яких полягає тільки в їх формі: у тому, щоб бути не схожим на інших, щоб вирізнитися і тим стати помітним. Для багатьох це, утім, єдиний засіб – завдяки увазі інших, самому почати цінувати себе й усвідомлювати, що посідаєш певне місце” [див.: 7].

Пошук місця, котре рятує від самотності, указує на її особливу форму – “суто “міську” самотність” (Е. Соловей) [12, 134], притаманну сучасним обставинам життя. У п'єсі Погребінської це відчуття, неначе знак долі, несуть майже всі драматичні герої – колишня балерина Вілена, держслужбовець Костя і навіть студент-психіатр Сашко. Класичний сюжет адюльтеру чи то мелодраматичний любовний трикутник драматург трансформує в екзистенційні шукання героя бароко поміж постмодерного карнавалу.

У фіналі, отримавши жадані цукерки, зрадивши Костя й отруївши Сашка, Вілена дивується, “що нічого не змінилося” [11, 304], хоча всі її бажання здійснилися. Урешті, змикається в єдине ціле внутрішнє сприйняття/проживання часу героями та його реальний відлік – новорічна ніч (алюзія на сюжетний архетип – повість М. Гоголя “Ніч перед Різдом”). Звичні побажання щастя на тлі саунд-треку з кінофільму “Сімнадцять миттєвостей весни” поєднуються у стилі “дуже страшного кіно”.

Квартира як міський топос репрезентує маленький замкнутий світ, що вбиває людську душу, позбавляє її життєвого сенсу. Духовне очищення героїні так і не відбувається, абсурд бере гору, повертаючи до первісного, ембріонального стану свідомості чоловіка (Адама) та жінки (Єви). Створений Віленою світ зруйновано, він знерухомлений, смерть і гріх панують у ньому неподільно. Адже Костя й Вілена вже два місяці не виходять із квартири, вона не погоджується покинути це прокляте місце навіть на прохання Сашка, хоча “Рух становить не лише сутність світу, а й першопричину пізнання” [14, 93]. Саме місто набуває рис монструозності, викликає почуття страху, приреченості, урешті, породжує упокореність життєвим обставинам. Спрофановано архетип дому як місця духовного єднання з родом, прихистком людини, першопочатку й кінця життєвого шляху.

Деструктивна гра Вілени у світ для себе з варіантом для двох чи трьох членів “родини” вивершується сюрреалістичною картиною тихого божевілля і згасання у створеному нею часопросторі. Якщо кульмінація гри – виграш, то в сюжеті це розв'язка, абсурдно-іронічна з присмаком розчарування та гнітючості. Аналізованим п'єсам бракує сюжетного та образного “тіла”, помітна своєрідна “недописаність” і “розірваність” у власне драматичному розгортанні конфлікту, внутрішніх колізій і причиново-наслідкових спонук зовнішньої дії. Проте ці риси визначають особливості постмодерної української драматургії. Автори використовують одночасно екзистенційні, християнські, романтичні, барокові, постмодерні коди.

Отже, сучасна українська драма свідчить про утвердження урбаністичної домінанти через архетипні коди сюжетів, міфологізацію часопростору, гру з постмодерністським іронічним та неомістерійним модусами. Письменники свідомо моделюють сюрреалістичні драматичні ситуації, використовуючи структурні матриці містерій і міфів. Своєрідне “розщеплення” містерійних і міфологічних сюжетів, їх дроблення на окремі сегменти породжує ефект “калейдоскопу”, у якому складники, змінюючи позиції, утворюють новий цілісний конструктор із виразно зчитуваною праосновою.

ЛІТЕРАТУРА

1. *Бондарєва О.* Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія. – К.: “Четверта хвиля”, 2006. – 512 с.
2. *Бойченко О.* “Московіада” Юрія Андруховича як мономіфологічна менніпея [Електронний ресурс] // Режим доступу: <http://www.karjia.narod.Ru/Translations/bojchandrmosko2.htm/>
3. *Газнюк Л.* Філософські етюди екзистенціально-соматичного буття: Монографія. – К.: ПАРАПАН, 2008. – 368 с.
4. *Добрушина Т.* Ніжність // Режим доступу: <http://dobrushin.De/tanya/index.php?land=ua&pagenamе=>

5. *Енциклопедія постмодернізму* / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. В.Шовкун; Наук. ред.пер. О.Шевченко. – К.: Вид-во Соломії Павличко “Основи”, 2003. – 503 с.
6. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури: Монографія. – К.: Академвидав, 2006. – 504 с.
7. *Зімбель Г.* Великі міста і духовне життя [Електронний ресурс] // *Ї: Незалежний культурологічний часопис*. – 2003. – №29 // Режим доступу: <http://www.ji.lviv.ua/n29texts/frisbi.htm/>
8. *Кембел Дж.* Герой із тисячею облич / Пер. О.Мокровольський. – К.: “Видавничий дім “Альтернативи”, 1999. – 392 с.
9. *Кискін О.* Урбаністичний хронотоп в постмодерністському романі (“Чапаєв і пустота” В.Пелевіна, “Перверзія” Ю.Андруховича, “Безсмертя” М.Кундери): Автореф. дис. ... канд. філол. наук: спец.10.01.06 “Теорія літератури”. – К., 2006. – 20 с.
10. *Платон.* Собрание сочинений: В 4 т. – М.: Мысль, 1993. – Т. 2.
11. *Погребінська О.* Осінні квіти // *Потойбіч* паузи: Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 273-305.
12. *Соловей Е.* Поезія пізнання: Філософська лірика в сучасній літературі. – К.: Дніпро, 1991. – 271 с.
13. *Ткач М.* Володимиріві боги: міфологічний зміст та систематизація головних персонажів язичницького культу. – К.: Український Центр духовної культури, 2002. – 192 с.
14. *Федоров В.* Романтический художественный мир: пространство и время. – Рига: Зинатне, 1998. – 454 с.
15. *Хоменко В.* Українська урбаністична проза ХХ століття: еволюція, проблематика, поетика: Автореф. дис. ... доктора філол. наук: спец.10.01.01. “Українська література”. – К., 2008. – 41 с.
16. *Фрай Н.* Архетипний аналіз: теорія мітів // *Антологія* світової літературно-критичної думки ХХ ст. / За ред. Марії Зубрицької. – 2-е вид., доповн. – Львів: Літопис, 2001. – С.142-176 (832 с).
17. *Эстес К.* Бегулая с волками. Женский архетип в мифах и сказаниях. – М.: София, 2003. – 496 с.

Отримано 13 грудня 2010 р.

м. Рівне



ВСЕСВІТ. – 2010. – № 9-10.

Черговий номер відкривається поезією Ліліан Вутерс та Звіада Ратіані. У рубриці “Проза. Драма” надруковано роман Кетрін Коултер “Заграва кохання”, драматичну поему Федеріко Гарсія Льорки “Про любов. Театр тварин”, “Колажі” Дебори Фогель, незакінчену повість Станіслава Бражника “Галичина”. У рубриці “Письменник. Література. Життя” зі своїми статтями виступають Девід Лодж (“Малколм Бредбері: дослідження та спогади”), Жанна Безп’ятчук (“Спитрахіль письменника”), Джеральд Мартин (“Габо та я”), Шарль ван Лерберг (“Марія Башкирцева”), Ярема Кравець (“Есей Шарля ван Лелберга “Марія Башкирцева”), Богдана Козаченко (“Про прозу Дебори Фогель, що не схожа на будь-яку іншу”), Том Мур (“Спокуса доступності”), Олександр Астаф’єв (“Твори Дмитра Павличка німецькою”), Ігор Лімборський (“Наш Шекспір”, або доля шедеврів світового письменства за доби глобалізації”). Про новини культури розповідає Дмитро Дроздовський. На закінчення номера друкується оповідання Річарда Бротігана “1/3, 1/3, 1/3”.

I.X.