

*Н. Мірошниченко, проф.*  
*Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка*

**СУЧАСНА ДРАМАТУРГІЯ В КОНТЕКСТІ  
НЕОМІФОЛОГІЧНОГО МОДЕЛЮВАННЯ ТЕКСТУ**  
**(на прикладі п'єси «Станція,  
або Розклад бажань на завтра» О. Вітра)**

*У статті автор пропонує виділити особливий напрямок у розвитку вітчизняної драматургії – «нове драматичне фентезі» і розглянути його з погляду неоміфологічного моделювання тексту із застосуванням концепції Р. Барта.*

**Ключові слова:** *сучасна українська драматургія, фентезі, неоміфологія.*

*В статье автор предлагает выделить особое направление в развитии современной отечественной драматургии – «новое драматическое фэнтези» и рассмотреть его с точки зрения неомифологического моделирования текста с использованием концепции Р. Барта.*

**Ключевые слова:** *современная украинская драматургия, фэнтези, неомифология.*

*In this article the author suggests to allocate a special direction in the development of the modern national dramatic art - «new drama fantasy» and to consider it from the point of view of neomythological modelling of the text using the concept of R. Bart.*

**Keywords:** *modern Ukrainian dramatic art, fantasy, neomythology.*

Особливість сучасної мистецької доби, на нашу думку, полягає саме у множинності шляхів розвитку, принципів творення і способів моделювання мистецької реальності. Відповідно, сучасна українська драматургія також представлена текстами, створеними у річищі різноманітних тематичних і стильових напрямків. Зокрема у творчості авторів химерно поєднуються у своєрідній інверсії українського постмодерну елементи естетики натуралізму, символізму, екзистенціалізму, абсурду з префіксами «нео» та «пост», так, ніби культура прискорено намагається не лише продовжити поступ, але й водночас вплести в нього відновлені втрачені феномени минулого. П'єси нового покоління - авторів, які увійшли в драматургію в середині 1990-х – на початку 2000-х років, а саме Сергія Щученка, Олега Миколайчука, Валентина Тарасова, Ігоря Липовського, Наталі Ворожбит, Неди Нежданой,

Олександри Погребінської, Артема Вишневського, Світлани Новицької, Оксани Танюк, Олександра Вітра та ін., розглядалися у працях О. Бондаревої, Л. Онишкевич-Залеської, М. Шаповал, О. Когут, С. Хороба, Т. Вірченко, Н. Блохіної, О. Комової, М. Здобнікової, О.Зленко, Л. Цукор. Серед методологічних засад, які застосовували дослідники, – архетипна та міфокритика, проблематика інтертекстуальності, теорія конфлікту, гендерні студії, теорія постмодернізму тощо. Пропонуємо розглянути неоміфологічний принцип моделювання тексту в сучасній драмі.

Згідно з П. Паві, драматургію можна розглядати як „теорію можливостей представляти світ» [3, с. 92] (*Пер. наш. – Н.М.*). Драматургія, таким чином, є, на нашу думку, ігровою моделлю світу. Припускаємо, що ці моделі вбирають у себе основні константи свого часу і транлюють їх наступним поколінням. При всій множинності цих можливостей, їх можна звести умовно до двох типів: наближених до реальності, або міметичних, та оригінальних, або неміметичних, що зумовлено рядом причин, як історичних, так і новітніх.

Історія мистецтва, і драматургії зокрема, розвивалася у протистоянні і водночас співіснуванні двох начал – ірраціонального та раціонального, або ж діонісійського і аполонівського - згідно з концепціями Шлегеля-Шеллінга-Ніцше. У цій роботі беремо за основу твердження, що українська драматургія тяжіла до розквіту саме в стилістичних течіях із переважанням ірраціонального начала, а отже, неміметичних (бароко, романтизм, модернізм). Ця тенденція мала підтвердження і у філософії, зокрема в українському «кордоцентризмі», започаткованому такими потужними мислителями як Г. Сковорода і П. Юркевич. Тож відштовхуємося від гіпотези, що переважання ірраціонального начала загалом притаманне українській ментальності, це логічно проявляється і в драмі. Окрім того, раціоналізація драматургії, і вдавана «реалістичність», тобто міметичність, яка нав'язувалася в період «соцреалізму», викликала заперечення насамперед у представників того покоління, які входили в літературу у посттоталітарний період - у середині 1990-х та на початку 2000-х років. Тому, на нашу думку, закономірною тенденцією стала поява «фентезі» як прояву ірраціонального начала і неміметичних принципів зображення художньої дійсності.

Новизна цієї статті полягає у виокремленні особливого напрямку в розвитку сучасної вітчизняної драматургії – «нового драматичного фентезі». На нашу думку, він демонструє оригінальність і самобутність сучасної української драми. Фентезі, що походить від англійського слова «фантазія», наголошує на пануванні світу фантазії автора над «дійсним» світом, самостійність його законів. Зокрема, Віталій Черников наголошує, що «Фентезі - це література, що стосується світів, у яких, окрім звичних нам фізичних законів,

існують деякі нові закони цього Всесвіту, які дозволяють силою волі чи за допомогою якихось предметів здійснювати деякі дії, які під наші закони не потрапляють» (*Пер. наш. – Н.М.*) [5, с. 1].

За методологічну основу пропонуємо взяти вчення про різношарову структуру міфологізації твору, згідно з теорією Р. Барта. Зокрема у своїй статті «Міф сьогодні» Р. Барт пропонує і пояснення, і метод протистояння сучасному міфологізуванню — створення новітнього мистецького міфу. Таким чином, пропонується конструювання умовного третього рівня міфології, якщо під першою розуміти архаїко-традиційну, а під другою – „новітньою” – ідеологічну [2, с. 3]. У цьому контексті нас цікавлять ті драматичні твори, які тяжіють до домінування міфологізації третього типу – мистецької. Проте ми свідомі того, що в сучасній літературі загалом проблематично створити новий міф у чистому вигляді. Сучасний текст може розглядатися здебільшого як інтертекст, відповідно, і «новий» міф зазвичай містить посилання на традиційні, але він є більш автономним і точним з погляду діагностики та прогностики суспільства. А в сучасній культурній ситуації України, з її державотворчими інтенціями і пошуками ідентичності, поява новітніх оригінальних міфів у драматургії має особливе значення. Окрім того, суттєвим фактором є і осмислення світових процесів у зв'язку з глобалізацією, технократацією, створенням віртуальних реальностей і відповідних психологічних змін. Новітня міфологія у драмі, зокрема драматичному фентезі, якраз і діагностує ці сучасні процеси.

Попри всю розмаїтість драматичних фентезі, серед них можна виділити кілька напрямків, зокрема: магічний – наприклад, «Повернення» і «Шляхетний Дон» С. Щученка, «Станція, або Розклад бажань на завтра» О. Вітра, футуристичний - «Клаптикова порода» А. Вишневського, містичний - «Сезон полювання на кохання» В. Тарасова, «Авва і смерть» О. Танюк, анімалістичний – «Дуже проста історія» М. Ладю, «Ромео і Жасмин» О. Гавроша, ігровий - «Коли повертається дощ» Н. Нежданой, «На виступцях» К. Демчук та ін. Пропонуємо розглянути «магічний» напрямок фентезі, зокрема проаналізувати неоміфологічне моделювання мистецького гатунку на прикладі п'єси Олександра Вітра «Станція, або Розклад бажань на завтра».

В основі п'єси лежить модель напівфантастичного світу, в якому здійснюються бажання, – це загадкова Станція «з великої літери», де панують дивні закони. Міфологічний складник має свої віддалені претексти. Мотив «здійснення бажань» йде із традиційної міфології. Зазвичай він пов'язаний із магією, бажання може здійснюватися за допомогою або якоїсь речі (як-от «чарівна паличка»), або слова, формули (наприклад, «по щучому велінню»). Мотив здійснення бажань може реалізуватися як у позитивній версії (як наго-

рода, встановлення справедливості), так і в негативній (покарання). До речі, в літературних текстах переважає негативне трактування мотиву здійснення бажань («Казка про рибалку і рибку» А. Пушкіна, або «Шагренева шкіра» О. де Бальзака). Це також може допомагати героєві здійснити певну місію. В актантній моделі В. Проппа є відповідний актант «Даритель» - той, що дає герою якусь магічну силу, якою може бути і здійснення бажань. Станція як магічне місце із своєрідним «дияволом» Карфункелем, де відбуваються часові трансформації, постає в п'єсах «Майстри часу», а також «Марко в пеклі» І. Кочерги. Характерна назва в останній - «Чортів тупик» - перегукується з характеристикою місця дії в п'єсі Олександра Вітра - «Чортів кут». Водночас вона розташована у дивному лісі, своєрідному пралісі, який перетворюється на лабіринт, що веде героїнь манівцями і не дає вибратися з нього. Оксана Когут інтерпретує його як «архетипний сюжет про вирішальне випробування людини. Праслов'янський обряд ініціації «відхід у ліс», який був обов'язковим для всіх членів роду, щоб утвердитись у новій ролі – дорослих, а відтак повноцінних членів громади» [1, с. 372]. Проте інтерпретація «пралісу» як своєрідного сакрального місця ініціації має більш універсальний характер, втілений і в драматургії. Зокрема подібний мотив «магічного» лісу виникає ще в п'єсі В. Шекспіра «Сон літньої ночі», де також інтерпретується мотив «здійснення бажань» та його інверсії.

Проблеми ціни бажання і способи їх реалізації також постають і в п'єсі «Станція...» О. Вітра, але там вони є радше побічними, у фокусі опиняється сам феномен бажання як онтологічна проблема. Станція, як особлива територія, що має свої закони, є універсальною – це і залізнична станція, і порт, і аеропорт, але жоден транспорт там не з'являється. Виникає відчуття хаосу і з цифрами розкладу, і з видами транспорту, але це, вочевидь, не помилка, а ілюзія стрибків у часі й просторі – відповідно до психологічного стану героїнь. Таким чином, витворюється міф про заплутане місце подвійної зупинки – у часі і просторі. Цей міф має і свої особливі ритуали, наприклад, своєрідне «причащення» до єдиного термосу, в якому кожен отримує той напій, який потрібен йому саме тепер: трав'яний чай, вино чи навіть кумис. Своєрідним обрядом ініціації-випробування стає також очікування приходу транспорту: як ознака готовності чи неготовності тої чи іншої героїні вийти зі стану «станційності».

Троє героїнь, які потрапляють на Станцію, мають підкреслено типові для сучасного соціуму імена: Тетяна, Ольга та Ірина. Вони мають відповідники трьох видів транспорту, а також трьох стихій. Тетяна – потяг, земля, адже її територія зчитується, насамперед, як залізнична станція. Ольга – літак, повітря, сповнена екстремальних мрій. Ірина – пароплав, вода, хитка і мін-

лива. Але тільки у фіналі, наприклад, Ольга починає відчувати «свій» вид транспорту. Станція має свій міфологічний містичний аналог – роздоріжжя, місце, де можна зустрітися з дияволом, де можна продати душу. Водночас, є й інший аналог – глухий кут, безвихідь, який так і вербалізується однією з героїнь, Ольгою, поєднуючи обидва значення: «Чортів кут». Станція у О. Вітра цікава своєю поліваріантністю, що і створює особливу міфологічну модель, зокрема вона може прочитуватися водночас і як рай, де здійснюється бажання «без платні», і як пекло, з якого героїні не можуть вибратися, і як чистилище, в яке вони потрапляють «чомусь і для чогось» - як одна з версій, очищення від чогось у минулому, покаяння. Одна з можливих інтерпретацій Станції – це також життя у зміненому стані свідомості, коли ефемерне відчуття ейфорії змінюється депресією і хворобливим станом – подібно до наркотичної чи алкогольної залежності. Ще одна можлива реальність – віртуальний простір гри, азартної або комп'ютерної. Тобто смислові конотації Станції - варіативні, як і способи сценічного прочитання.

Жанр п'єси окреслено автором як театральна «пастка». Станція – місце, з якого важко, але все-таки можливо вибратися. Зауважимо, що замкнений простір притаманний багатьом п'єсам цього періоду, і це має пояснення з погляду посттоталітарності, страху звільнення, змін. Пошук такої можливості – зовнішня дієва лінія п'єси, але це лише ілюзія. Справді, пастка виникає і у своєрідній оманливій конфліктності. За першим зовнішнім подієвим рядом створюється враження, що конфлікт п'єси розгортається між господинею Станції Тетяною та прибулими Ольгою та Іриною через можливість виїзду зі Станції. Зокрема заради цього вони вигадують собі цілком непритаманні їм у соціумі ролі. Але поступово з'ясовується, що наміри господині Станції є протилежними – допомогти їм поїхати звідси. От тільки Станція, як загадкова містична істота, не відпускає. Таким чином, зовнішній конфлікт між героїнями перетворюється на конфлікт із вищими силами. Господиня Станції є своєрідним «провідником»: вона намагається підштовхнути їх до розуміння, що причини їхньої появи тут є особистими. Таким чином, конфлікт із вищими силами перетворюється на внутрішні конфлікти кожної з героїнь - між тим «шляхом», який у них закладений, і тим, яким кожна з них іде, або мовою п'єси – яким «транспортом». Станція стає символом «заблуканості» душі, місцем, у якому вони можуть розібратися з собою, своєю сутністю завдяки прозорості спілкування з тими самими вищими силами – у своєрідній системі «онлайн»: запит-відповідь.

І тут автор підводить до філософської онтологічної проблеми: а що таке людське бажання? Яке бажання є істинним, а яке - сумнівним, штучним? Власне, втрата відчуття чистоти бажання, його істинності виявляється од-

нією з проблемних зон нашої цивілізації, бо це може бути шляхом до втрати себе як особистості. «Бажання – це не те, що ти кажеш, іноді навіть не те, що ти думаєш...», - пояснює господина [4, с. 64]. Із концептосфери п'єси випливає, що «справжнє» бажання – це власне той внутрішній стимул до розвитку особистості, закладеної вищою сутністю. Одна з причин «заблуканості» лежить в основі сучасної цивілізації. Різноманітні технології маніпулювання свідомістю формують штучні бажання і можуть таким чином руйнувати особистість. Тобто тут ми стикаємося з міфологією другого типу – ідеологічною, точніше, з деміфологізацією окремих ідеологем. Так, жінки приймають образи популярних престижних сучасних типів, які насправді аж ніяк не відповідають їхнім сутностям і «руйнують» їх. У фіналі одна з героїнь, Ольга, таки звільняється від штучного стереотипу себе – «залізної леді», долає «міжміфологічний» конфлікт і відновлює в собі архетип жінки-матері, який і дозволяє їй вибратися зі Станції. Двоє інших героїнь лишаються, але сутність цього місця змінюється. Станція стає для них не пасткою, а територією творчості: для Ірини – грати різні ролі, а для Тетяни – вести цю гру, тобто, по суті, це близько до актриси і режисера. І в цьому новому таїнстві, можливо, вони вигадують новий шлях для себе.

Таким чином, у «Станції...» Олександр Вітер створив складну полі-міфологічну модель – «територію», в якій можна нейтралізувати штучні ідеологеми, які блокують креативність, віднайти традиційні міфологеми і вийти на рівень вільної гри фантазії, яка може запрограмувати нову реальність. Отже, текст носить ознаки складної структури, яка має високу ступінь поліваріантності рецепції.

Зауважимо, що запропонований до розгляду текст – один із найбільш резонансних у сучасному культурному просторі. Зокрема «Станція...» неодноразово публікувалася і ставилася в різних регіонах України: у Києві, Дніпропетровську, Львові, Кременчуці, Рівному, Ужгороді. П'єса також перекладена російською, вірменською, польською та англійською мовами. Вона йшла в кількох російських театрах, опублікована в журналі «Сучасна драматургія» (Вірменія), альманаху зарубіжної драматургії “Mercurian” (США), обрана до участі у міжнародному проекті «Велике князівство драматургії» та репрезентована в Люблінському театрі ім. Ю. Остерви в межах фестивалю «Ніч культури» (Польща). Реалізація п'єси свідчить про універсальність проблематики, актуальність її естетичних засад.

*1. Козут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.). Монографія. - Рівне, 2010. 2. Коновалова Ж. О теорії Р. Барта и практике советской мифологии // [http://magazines.russ.ru/novyi\\_](http://magazines.russ.ru/novyi_)*

mi/1996/9/o kn02.html. 3. Пави П. Словарь театра. - М.: Прогресс, 1991. 4. Сучасна українська драматургія. Альманах. - К.: Укр. письм., 2008. 5. <http://enrof.net/biblioteka/pages/fantasy/klassifikacia.html>.

*Дехаги А. Моллаахмади, соискатель,  
Институт филологии КНУ имени Тараса Шевченко*

### **СИМИН ДАНЕШВАР КАК ОБЩЕСТВЕННЫЙ ДЕЯТЕЛЬ И ЛИТЕРАТОР СОВРЕМЕННОГО ИРАНА**

*У статті розглянуто особливості та фактори формування творчої особистості Сімін Данешвар, її становлення як громадського діяча і літератора сучасного Ірану, проаналізовано її творчість у зіставленні з європейською літературою.*

**Ключові слова:** сучасна перська література, Сімін Данешвар, становище жінки в суспільстві, “Сувашон”, “Згаслий вогонь”, “Райське місто”.

*В статье рассмотрены особенности и факторы формирования творческой личности Симин Данешвар, ее становления как общественного деятеля и литератора современного Ирана, проанализировано ее творчество в сопоставлении с европейской литературой.*

**Ключевые слова:** современная персидская литература, Симин Данешвар, положение женщины в обществе, “Сувашон”, “Потухший огонь”, “Райский город”.

*The article describes the features and factors of formation the literary works of Simin Daneshvar, as well as her development as a public figure and a writer of modern Iran. The literary works of the writer in relation to European literature are analyzed.*

**Key words:** modern Persian literature, Simin Daneshvar, the position of women in society, “Suvashon”, “Extinguished Fire”, “A City like Paradise”.

Среди современных писателей Ирана, преобладающее большинство которых составляют мужчины, выделяется одна женщина – Симин Данешвар. Она начала свою творческую деятельность в конце 1940-х годов и сегодня известна в числе лучших писателей Ирана. Её роман «Плач по Сиявшу»