

истическими прочтениями произведения, не является формой негации, а сдвигом качества веры: из коммунитарного выбора в индивидуальное действие. Последнее согласуется с "этикой аутентичности" Ч. Тэйлора.

**Ключевые слова:** религиозный скептицизм, вера, Ларкин, английская поэзия, церковь, поэтикальные апроприации.

**L. Miroshnychenko**, PhD, Assistant Professor  
Institute of Philology, Taras Shevchenko University of Kyiv

### **"Who Will be the Last... to Seek this Place for What it Was": Philip Larkin's Poetic Reflections**

*The essay is another attempt to theorize literary scepticism in contemporary British literature, this time focusing on 'religious skepticism.' The sceptical dimension of Philip Larkin's poetry reveals itself in his poetical reflection on the condition of faith and religion in postwar Britain. His poem Church Going (1954) is read as a metaphor of ontological condition of uncertainty, that Larkin's generation experienced, because it could no longer appreciate Christianity as unconditional ideology but at the same time it did not want to reject spirituality associated with this Christianity. Our reading of the poem claims that, through the mediation of I-narrator, the author responds the poem's fundamental question concerning the future of Christian churches – "Who Will be the Last... to Seek this Place for What it Was?" – not in a form of negation, as suggested in 'canonical' atheistic interpretations, but in a shift in standpoint that transforms faith from a communitarian choice to individual act. The form of 'religiosity' favoured by the protagonist bears resemblance with Charles Taylor's 'the ethics of authenticity'.*

**Key words:** religious scepticism, faith, Larkin, English poetry, church, poetical appropriations.

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22

**Н. Л. Мірошніченко**, асист.  
Інститут філології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

### **МІФОЛОГІЧНА ПАРАДИГМА У П'ЄСІ ОЛЕНИ КЛИМЕНКО "ДИВНА І ПОВЧАЛЬНА ІСТОРІЯ КАСПАРА ГАУЗЕРА..."**

*У статті автор аналізує п'єсу Олени Клименко "Дивна і повчальна історія..." у контексті міфологічної парадигми. Дослідник використовує принцип неоміфологічного моделювання тексту із застосуванням концепції Р.Барта про три рівні міфологізації. Твір є характерним для переходової доби і зміни системи цінностей, тож використовує у своїй основі месіанську міфологію.*

*Міфологічна парадигма несе також містить елементи язичницької міфології, новітні мистецькі міфи і деструкцію ідеологічної міфології.*

**Ключові слова:** сучасна українська драма, парадигма, неоміфологія.

Сучасна українська драма надає великий простір для міфологічних досліджень. Особливо актуальним і важливим є використання системного підходу, створення теоретичної моделі тексту, зокрема визначення його міфологічної парадигми. Поняття "парадигми", яке застосовується як у філософії, так і в мовознавстві насамперед як "теоретико-методологічна модель... система понять і уявлень, властиві певному періоду" чи "сукупність форм слів, що утворюють лексему, а також зразок, схема словозміни" [1, с. 415] у даному контексті я розглядаю як міфологічну модель певного тексту чи сукупності текстів певного періоду або напряму. Адже такий комплексний підхід є новаторським і дискусійним, як зазначає Ігор Зварич у роботі "Міфологічна парадигма художнього мислення": "Поодинокі спроби останнього десятиліття ввести у літературознавчий методологічний простір міф не як присутність текстових реалій міфічного походження, а як багаторівневої системної єдності викликають різкі дискусії, поляризують думки, провокуючи часом тенденційне заперечення та спротив." [2, с. 1].

Теоретичне осмислення міфології в культурі загалом і у літературознавстві зокрема різноманітне і створює численні концепції. У своїх методологічних засадах я беру за основу вчення про різношарову структуру міфологізації твору згідно теорії Р. Барта. Зокрема у своїй статті "Міф сьогодні" він 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 [3, с. 3].

Кінець ХХ століття в українському мистецтві можна назвати переходною добою в кількох сенсах: це і традиційний рубіж між століттями, а в даному випадку й між тисячоліттями, який зазвичай супроводжують апокаліптичні мотиви, це і криза радянського суспільства, і відновлення творення національної держави, це і перехід від однієї системи цінностей до іншої. В цій

ситуації цілком логічним видається актуалізація тих міфів, які асоціюються з радикальною зміною системи цінностей, тобто насамперед із месіанським міфом, адже Месія і є втіленням ідеї кардинального перетворення світу. Хоча ми намагаємось поділяти міфологеми, задіяні в драматургії, на різні типи, насправді в реальних текстах вони нерідко перетинаються, взаємодіють і утворюють химерні сполуки. П'єса, яку пропонуємо розглянути, має складну міфологічну парадигму, характерну у контексті переходнової доби в культурі і соціумі.

Міф месіанства, як переродження світу і своєрідний різдвяний ритуал застосовуються у тексті, написаному Оленою Клименко "Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року". Напевно, це одна з найзагадковіших і найлегендарніших українських п'єс. Її поява у 80-х виглядала екзотично – вона не вписувалася в будь-які контексти і тенденції того часу, вирізнялася оригінальністю. П'єса була вперше надрукованою значно пізніше, в антології молодих драматургів "У чеканні театру" видавництва "Смолоскип" у 1998 році. Саме в це покоління і це розмаїття тенденцій текстів вона увійшла органічно, перш за все своїм химерним нереалістичним постмодерним плетивом: "Переплетіння реального та вигаданого, коли ти не в силах відокремити красиву казку від брудного життя, яке здатне тільки вбивати, заворожують. Заворожують тією майстерністю, з якою написано п'єсу." – Писав про неї у передмові до антології Юрій Сидоренко [4, с. 10]. Та попри захоплення нею, п'єса має лише студентську постановку у Харкові майже через десятиліття потому. Тож постає питання про те, в яку ситуацію – драматургічну, загально-мистецьку і навіть соціальну вона насправді вписується? У час написання чи актуалізації, 80-і, 90-і чи 2010-і? Питання лишається риторичним, але на мою думку цей текст відповідає естетичним принципам покоління 90-х.

Нам важливо розглянути її насамперед у контексті месіанського міфу. В основі п'єси – легендарна історія про Каспара Гаузера, підлітка, який майже все життя провів ув'язненим, поки йому не пощастило втекти від свого наглядача. За легендою він був королівського походження. Після звільнення підліток швид-

ко надолужив згаяне і навіть випередив однолітків в інтелектуальному розвитку, але невдовзі був убитим "людиною в чорному". Авторка двічі наголошує на близькість до різдвяного міфу – і часом програвання вистави, і жанром – "різдвяна гофманіана". Проте якщо провести аналогію між своєрідним протагоністом п'єси та його месіанським прототипом, то скоріше можна було б співвіднести твір із великоднім дійством. В основі п'єси також лежить історія переродження героя, його ритуальної смерті. Герой має деякі спільні риси з Месією – неясне "верховне" походження, адже Ісуса Христа також називали "цар світу". Подібно до Христа він несе всім любов (навіть своєму ворогу Леопольду) і відчуття гармонії. Він говорить поетично і загадково. Месія також провів більшість свого життя невідомо де і також був убитий молодим. Про можливе воскресіння Каспара засвідчує те, що він по суті з'являється в ролі актора на власну роль, хоча й називає себе інакше. Хто він? Урятований від загибелі, привид, самозванець? Тут може бути різночитання, але незмінним лишається його винятковість. Додатково вибраності Каспару додає втручання фей та своєрідне парування з принцесою – це вже "страхування" героя мотивами з іншої міфології, язичницької.

Проте цей герой "негероїчний", він не збирається проповідувати чи боротися зі старим світом. Він, насамперед, - жертва. Жертва, яка бере участь у новому ритуалі священного жертвоприношення. І якщо спробувати вписати його в сучасний соціальний український контекст, то його постать може символічно поєднуватися з образом дисидента-в'язня, людини, що була змушена провести життя в ув'язненні, але не за злочин, а саме за свою "невписаність" у певний ідеологічний контекст. Саме "інакшість" стає небезпечною. Він цитує вірші і образні висловлювання, а принцеса прямо питає його, чи він поет. Поет в українській літературі має значення "лицаря духу", того, хто опонує владі своєю особливою здатністю думати.

Але з Каспаром можна також асоціативно поєднати і давню легенду про сина вбитого царя Миколи II, який нібито врятувався і може повернутися. З лідером-в'язнем можна пов'язати і очікування на доброго володаря, адже ідея пошуку духовного лідера, який змінить цю країну на краще – і досі актуальна. З іншого

боку ми маємо згадку про його дивний багаторічний сон, що дає відсилку до п'єси П. Кальдерона "Життя є сон", де головний герой царського походження також змалечку знав лише тюрму. Ця замкненість дозволяє пізнавати світ через себе. Так чи інакше, але його постать багатозначна і химерно-мінлива: від напівбожевільного, жебрака і в'язня до мученика і мудреця, нащадка царського роду, улюбленця фей і принцес. Але найбільш радикальна його "версія" – неіснування. "М а т и. Скільки разів я тобі казала – ніякого Каспара не було!" [Там само, с. 128]. Більше того, про це навіть науково засвідчили три університети... І це теж є ознакою Ісуса, уже в контексті радянської ідеології – міф про його неіснування, підтверджений "наукою".

Якщо у традиційній різдвяній драмі маленького месію рятують, то у цій уже знають про його загибель, принаймні легендарну смерть, але навіть програвання вистави про нього – є суттєвою. По суті це ритуал, за виконання якого і борються в п'єсі. Олена Клименко використовує прийом "театру в театрі": історію Каспара Гаузера розігрують актори театру Дель арте, який спостерігають на майдані різні глядачі. Боротьба розгортається за можливість зіграти цю історію. Одні персонажі – за, інші – проти, є байдужі і зацікавлені. Для акторів – це справа честі, грошей за квитки, а то й уникнення небезпеки потрапити за ґрати за ошукування публіки. Для деяких глядачів, як-от Школярів чи Вагнера – це просто забава. Чинovníки занепокоєні ідеологічною стороною дійства: "Р а д н и к. Історію цього покидька суспільства?.." [Там само, с. 115]. Авторка створює особливий ігровий простір – глядацький. Вони не лише коментують дійство подібно давньо-грецькому хору, вони то посилюють значущість дійства своїми страхами, пересторогами, то навпаки зводять його до легкої забави своєю іронією. Але чому такий важливий сам факт виконання цієї вистави? Втеча актора П'єро, який мав ґрати головну роль, засвідчує ризикованість спектаклю, подібно до Шекспірівського "Макбета", так ніби його виконання аналогічно порушенню табу. Навіть сам Каспар (квазі-Каспар?) застерігає глядачів казати, що вони його не знають, нібито сама причетність до нього уже становить небезпеку для публіки. Припускаю, що програвання цієї історії ніби повертає пам'ять про ньо-

го, але повертає і ті небезпеки, які чатують на тих, хто іде цим шляхом. Повертаючись у минуле, ми оживляємо і демонів минулого. Так ніби це порушення табу, яке звільняє, але водночас повертає затавроване прокляття.

Авторка ніби створює ще один поверх театру в театрі і гри в грі – внутрішнього глядача. Знайдений виконавець на роль Каспара входить в цю роль, як сам прототип. Але його ідентичність – мінлива і химерна, про що він сам засвідчує у загадковій пісеньці: "Я – сталість та, що певності не має, Я – та мінливість, що довіку не мине..." [4, с. 122]. Якщо Каспар уже загинув, то хто він такий – привид, самозванець, справжній Каспар, який насправді не загинув? Насправді його ідентичність не має значення, важливе те, що він приймає на себе цю роль, цю місію: "Я – Каспар, бо мені сподобалося бути ним." [4, с. 125]. Конфлікт виявляється радше внутрішнім – між невживанням (крайній прояв – "ніхто") і вживанням у цю роль аж до самоідентифікації. Його поведінка доволі статична, здається, головна мета його появи на сцені – пізнати правду про себе, якщо він і є Каспар. Але на відміну від Гамлета, який також проводить розслідування злочину вбивства батька, але дієво, що призводить до низки трупів у фіналі, Каспар розслідує історію власного життя через призму інших, як і власне убивство. Він постійно перепитує і уточнює. Та з позиції стороннього, подібно до привида, він не може втручатися в те, що відбувалося, а переважно лише спостерігати і пізнавати сутність речей. Отже, він є не лише головним героєм, а й внутрішнім глядачем вистави про себе чи про того, ким він прагне стати. З одного боку це видається статичним процесом. Це також відповідає загальному принципу "дегероїзації" героя в сучасній українській драматургії, який зазначає той же Юрій Сидоренко, назвавши свою передмову до антології молоді драми "Час без героя". Точніше було б сказати час без "традиційного" героя-протагоніста, як головного провокатора зовнішньої дії. Але внутрішня дія самопізнання протагоніста і перетворення на іншого доволі напружена. Інакше авторка поводиться з рештою героїв: це переважно пізнавані маски – не лише актори театру Дель арте, а й глядачі чи потенційний вбивця – всі вони носії певної функції чи характерної риси, люди-

маріонетки для одного глядача – самого Каспара, який змінюється, перевтілюється і проходить складний внутрішній процес.

Таким чином у п'єсі актуалізується і своєрідний міф про театр – театр, як магічне дійство, яке може актуалізувати легенду, той же міф і перетворити його на реальність, яка в свою чергу дає нове дихання міфу, але вже мистецькому. Проте це не замкнене коло, а радше спіраль. Важливо, що в процесі йдуть пошуки істини.

У фіналі п'єси-вистави з'являється нарешті антагоніст – володар герцог Леопольд. Корінь Лео – має конотацію "лев", тобто цар звірів, той, хто править у світі за законами сили. Але і в Каспарі він вбачає "силу", яка протистоїть йому, перш за все тим, що руйнує "порядок". До речі, саме герцог засвідчує ідентичність Каспара і його шляхетне походження, як і той парадокс, що він померлий. Власне, тут маємо вербалізацію класичного драматургічного принципу: герой, який порушує первісний порядок для того щоб установити якісно інший. Ціна цієї зміни – ритуальна жертва, нерідко трагічна загибель героя. У Леопольда чимало спільного з Іродом із п'єси "Вертеп" Валерія Шевчука, зокрема ставлення до людей, як до матеріалу і постійний страх смерті – відчуття небезпеки, вмирання, як переживання внутрішньої смертельної хвороби. Навіть лікувальну воду він сприймає, як отруту. Леопольд відчуває себе обраним вирішувати чужі долі, але безсилий вирішувати власну: "Нема на світі справедливості, хлопче. Якби вона була, Він повинен був би зробити мене безсмертним." [4, с. 140]. Тим то й бісить його це оживання-переродження Каспара, тобто втілення безсмертя. Навіть якщо це лише театральне переродження, воно все одно сприймається, як справжнє. Хоча сам Каспар почувається вищим за цю опозицію: "мертвий-живий" – це не має для нього значення, Леопольд намагається повернути його у світ мертвих, у світ неможливого, з якого він з'явився. Наприкінці авторка устами героя вербалізує відкриття, завіщо його було вбито і чому він небезпечний: "Бо я можу примусити думати інших!" [4, с. 141]. І це також є ознакою ідеологічного дисидентства людині-гвинтику – людина мисляча. Власне, це і є та інша якість світу, яку приносить Каспар – самостійність мислення – на відміну від Леопольда, який намагається вирішувати за інших і вважає це прерогативою великих людей.

Можливо, концепція самої структури твору Олени Клименко і є спробою такої інтенції – до мислення – з різними версіями головного героя, з дискретними діалогами персонажів, які не зв'язані у єдине ціле, а нагадують пазли головоломки, які мусиш скласти у власному порядку. Все це і є спробою збити зі звичних стереотипів єдиного шляху і примусити думати, укласти власне ціле. І тоді запропоноване прочитання твору – лише один із можливих шляхів проходження цього лабіринту.

Поліфонічність структури досягається і поєднанням різнорідних і різнорівневих елементів. І хоча багатьма принципами п'єса вписується в постмодернізм (монтажна композиція, цитати, іронія тощо), загалом твір являє собою стилістичну "химеру". Перш за все своєю стилістичною гібридністю: мандрівний театр Дель арте відсилає нас у добу Відродження, іронічна театральність, смерть, як організуючий контекст дійства, довга й барвіста назва – у необароко, дата подій, містичність, жанр "гофманіана" – у неоромантизм, своїм дивним символічним нереальним головним героєм, який суб'єктивізує всю структуру тексту – у модернізм. Принципи побудови тексту автор передмови до згадуваної книги "У чеканні театру" Юрій Сидоренко витрактовує як імпресіонізм: "Щодо тексту, то він здається мені наскрізь імпресіоністичним спрямованим не стільки до розуму читача або глядача... скільки до його серця." [4, с. 10]. Проте ця теза видається мені сумнівною – побудова тексту, як показано вище – чітко структурована, та й заклик до "мислення" у фіналі навряд чи апелює до чуттєвості. На мою думку принципи побудови діалогу тут різні – від модерних, коли спільної теми немає, але зв'язність мовлення досягається спільністю ситуації, аж до таких, що притаманні драмі абсурду, коли мова стає радше засобом непорозуміння і відчуження, ніж спілкування. Своєрідний у творі і хронотоп. Хоча дія відбувається у місті Нюрнберзі в певному році, а вистава грається італійськими акторами, насправді складається враження деякого середньо-європейського віртуального простору, часом подібного до Львову, а часом – зовсім абстрактного, та й час дії, хоча й зазначається конкретно, реально окреслено доволі розмито, якщо пригадати різностильові тенденції тексту. Україна тут згадується принагідно й іронічно в контексті уточнення походження пісні, але з погляду середньостатистич-



ного європейця (з подачі російської великодержавної ідеології) – це неіснуюча мова і штучна територія. Проте заклик, звернутий до квазі-Німеччини – має доволі прозору алію з вітчизняною ситуацією: "Горе країні, що вбиває своїх поетів!" – звучить, як постскрипtum до епохи Розстріляного Відродження, яке теж по суті є трагічною матрицею, закладеною в підвалини нашої культури. Якщо ж сумувати загально-естетичні принципи, і насамперед створення композиційної моделі тексту через призму внутрішнього життя особистості, домінування інших персонажів як типів-масок, їхня абстрактність і позачасовість, то ми виходимо на своєрідний неоекспресіонізм – власне, домінуючу течію цього самого періоду Розстріляного Відродження.

П'єса завершується дубль-пострілом. І хоча він лунає при появі Людини в чорному плащі, проте хто стріляє – незрозуміло, смерть виявляється такою ж неясною, безликою, як і сама постань Каспара, попри те, що ідейним "ініціатором" його повернення в межі смерті виступив Леопольд. Таким чином реалізується ритуал жертвоприношення, і неважливо, хто виступає в особі героя-жертви, важливий сам факт виконання його ролі. Оживляючи на кону міф, він повертається у реальність, змінює її відповідно до своєї структури. Важливо також, як у п'єсі поновлюється мистецький міф про театр, як магічну силу, яка моделює реальність. Але цей фінал засвідчує і песимістичний прогноз тексту – заикленість ситуації, неможливість вийти за межі приреченості на загибель, тобто несправжнє переродження – також очевидний і симптоматичний. Загалом міфологічна парадигма п'єси Олени Клименко має складну різнорівневу модель із використанням традиційних міфологем біблійного і язичницького походження, новітнього мистецького міфу театру і міфологізацією поета-митця, які водночас здійснюють деструкцію ідеологічної радянської міфології. Текст діагностує соціальне перетворення як мистецьке і водночас квазі-перетворення.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бирик С., Сютя Г. Словник іншомовних слів: тлумачення, словотворення та слововживання. – Харків: Фоліо, 2006. – 623 с.

2. Ігор Зварич "Міфологічна парадигма художнього мислення. Автореферат дисертації на здобуття наукового ступеня доктора філологічних наук. Київ – 2003. – 29 с.

[http://www.br.com.ua/referats/dysertacii\\_ta\\_autoreferaty/124097-1.html](http://www.br.com.ua/referats/dysertacii_ta_autoreferaty/124097-1.html)

3. Коновалова Ж. О теории Р. Барта и практике советской мифологии. [http://magazines.russ.ru/novyi\\_mi/1996/9/o kn02.html](http://magazines.russ.ru/novyi_mi/1996/9/o kn02.html).

4. У чеканні театру. Антологія молоді драматургії. – К.: – "Смолоскіп". 1998. – 360 с.

Стаття надійшла до редакції 24.04.15

**Н. Мирошниченко**, асистент  
Институт филології КНУ імені Тараса Шевченка, Київ

**Мифологическая парадигма в пьесе Елены Клименко  
"Странная и поучительная история Каспара Гаузера..."**

*В статье автор анализирует пьесу Елены Клименко "Странная и поучительная история ..." в контексте мифологической парадигмы. Исследователь использует принцип неомифологического моделирования текста с применением концепции Р. Барта о трех уровнях мифологизации. Произведение является характерным для переходного периода и изменения системы ценностей, поэтому использует в своей основе мессианскую мифологию. Мифологическая парадигма пьесы также содержит элементы языческой мифологии, новейшие художественные мифы и деструкцию идеологической мифологии.*

**Ключевые слова:** современная украинская драма, парадигма, неомифология.

**N. Miroshnychenko**, PhD assistant Professor  
Institute of Philology, Taras Shevchenko University of Kyiv

**Mythological paradigm in the play Olena Klymenko  
"Strange and instructive story of Kaspar Hauser..."**

*The article analyzes the play of Olena Klymenko "Strange and instructive story..." in the context of mythological paradigm. The researcher uses the principle of neo mythological modeling of the text using the concept of three levels of mythologizing of R. Bart. The play is characteristic for the transitional period and the change of values, so basically uses messianic mythology. Mythological paradigm plays also contains elements of pagan mythology, modern art mythology and a destruction of the ideological myths.*

**Keywords:** modern Ukrainian drama, paradigm, neo mythology.

УДК 821.222.1

**Дехаги Амирреза Моллаахмади**, асист.  
Київський національний університет імені Тараса Шевченка, Київ

**ТЕМАТИКО-СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ  
ТВОРЧЕСТВА ХУШАНГА МОРАДИ КЕРМАНИ**

*Статья посвящена исследованию тематико-стилистических особенностей творчества известного иранского детского писателя Хушанга*