

---

## Bibliography

1. Iwanaka, T., and Takatsuka, S. Roles of Output and Noticing in SLA: Does Exposure to Relevant Input Immediately After output Promote Vocabulary Learning? The Japan Society of English Language Education
2. Izumi, S. (2002). Output, Input Enhancement, and the Noticing Hypothesis. *Studies in Second Language Acquisition*, 24, pp 541-577.
3. Izumi, S., Bigelow, M. (2000) Does Output Promote Noticing and Second Language Acquisition? *TESOL Quarterly* Vol. 34, №2.
4. Izumi, s, M. Bigelow, M. Fujiwara, and S. Fearnow (1999) Testing the Output Hy[otesis: Effects of Output on Noticing and Second Language Acquisition. *Studies in Second Language Acquisition* 21: 421-52.
5. Krashen, S.D. (1985). The input hypothesis: Issues and implications. New York, Longman.
6. Long, M. H. & P. Robinson, (1998). Focus on form: Theory, research and practice. In C. Doughty & J. Williams (Eds.), *Focus on form in Classroom Second Language Acquisition* pp 15-63. Cambridge: Cambridge University Press.
7. Schmidt, R.W. (1990) The Role of Consciousness in Second Language Learning. *Applied Linguistics*, Vol. 11, No.2 Oxford University Press.
8. Soleimani, H., S.Ketabi, M.R. Talebinejad, (2008)The Noticing Function of Output in Acquisition of Rhetorical Structure of Contrast Paragraphs of Iranian EFL University Students *Linguistik Online* 32/2.
9. Song, S. (2007) Beginning ESL Learners' Noticing of Morphological and Syntactic Changes in Recasts Teachers College, Columbia University Working Papers in TESOL & Applied Linguistics. Fol 7. №1
10. Swain, M. and Lapkin, S. (1995) Problems in output and the cognitive processes they generate. step towards second language learning. *Applied Linguistics* 16: 371-391, p. 371.
11. Swain, M. (2005) The output hypothesis: theory and research» in *Handbook of Research in Second Language Teaching and Learning*, Hinkel, Eli (Ed.), 2005, 471-483.

The article examines Merrill Swain's Comprehensible Output Hypothesis and the issue of learner output in second language acquisition in general. The article discusses using the three functions of output as identified by Swain in a purely communicative context.

**Key words:** input, output, learning and acquisition, noticing of the gap, focus on form and focus on forms.

УДК 82-2

О. В. Когут

*Національний університет водного господарства та природокористування,  
м. Рівне*

### ПСИХОЛОГІЧНІ ІГРИ ЯК СИМУЛЯКРИ СПРАВЖНЬОГО В СЮЖЕТАХ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Автор досліджує психологічні ігри як імітацію життя в сюжетах сучасної української драматургії, розглядає її в контексті національної культури, аналізує брехню як симулякр (бажання справжнього). У статті розглядаються п'єси Т. Іващенко «Спалоємо сміття» та Н. Ворожбит «Раба хвоста, або сон в салаті Олів'є» та В. Діброви «Рукавичка».

**Ключові слова:** сюжет, психологічна гра, симулякр, брехня.

Театр – універсалія культури, де головним концептом постає гра, що відбувається згідно принципів мімезису, втілюючи архетипну модель світобудови. В поетиці постмодернізму театр постає як меганаратив, бібліотека, сховище гіпертексту (Т. Гундорова), прочитаного на кону, що сугестує принципи перфоменсу як першоданості, спричинюючи нескінченні модифікації, варіанти, трансформації часопросторових, сюжетно-образних, пластично-звукових проєкцій. Різновекторність, надбудови та колажування набутоків європейських драматично-сценічних практик («відчуження» (Б. Брехт); «ритуалізація» (Є. Гротовський); «жорстокості» (А. Арто); «надмаріонетковості» (Г. Крег)) – його визначальні риси. Водночас, активно рецепуються національні (генетично властиві/сродні (Сковорода)) мистецькі прийоми: бароко, «театр у театрі» (сценічний інтертекст), «очуднення» (Л. Курбас). Натомість аналіз психологічних ігор як втілення архетипу брехні в текстах сучасної української драматургії відсутній, що й зумовило актуальність нашого дослідження. Мета статті – рецепція архетипу брехні у психологічних іграх у сучасних п'єсах українських драматургів. Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) розглянути психологічні ігри як симулякр справжнього; 2) проаналізувати брехню в психологічній грі як вторинну реальність, спосіб містифікації.

Сюжет п'єси О.Танюк «Мадам і Єва» містить виразну проєкцію близнюкового міфу, що постає через призму психологічних рефлексій роздвоєння особистості, внутрішньої душевної дизгармонії, протиставлення добра/зла, правди/брехні, сакрального/профанного, чоловіка/жінки. Героїню цієї драми переповною патологічне бажання

---

вбити, знищити суперницю (творча конкуренція, врешті, звичайна боротьба жінок за сильну стать). У цій п'єсі це – Він, і клаптиковий, рваний сюжет-монолог, який централізує Його постать, містифікуючи певним чином те, що відбувається з усіма ними, навколо них, через них, незважаючи на відсутність причинно-наслідкових подій у самій драматичній дії. Врешті, з'ясовується, що цей процес саморуйнівний, адже в Ній борються Тінь і Персона у прагненні досягнути Самість.

О. Танюк обирає епіграфом для п'єси «Мадам і Єва» слова А. Рембо «Я – це хтось інший», цим самим недвозначно вказуючи на психологічний код драми. Вповні узгоджується з пропонованою нами концепцією я – публічне та я – Той чи Та. Сюжет вибудовується навколо концепту підсвідомого – відвертої розмови із особистим «Я». Убивство – моральне та фізичне постає в цілісній обопільній семантиці нищення самої можливості творення – підміна її симулякром – імітацією сакрального акту. Адам/Єва – архетип Анімі/Анімуса в контексті християнського дискурсу, коли є свідомо прихована історія справжньої першої жінки – також творіння Господа – Лоліта (літературний архетип А.Франса). Архетип Мудрої Старої реалізується через образ Єви як Матері, прародительки всього людства, теж постає як симулякр, адже вона «як завжди, зіграє роль мудрої, ідеальної жінки, яка все розуміє». І далі вона пояснює: «навіть те, чого ти сам ще про себе не знаєш, приймає все на себе, – і, звичай, пробачу...» [5].

Він – Митець, майже деміург, але за природою своєю – Адам, тому все, що він пише, навіть його світ – лише імітація справжнього, жалюгідне намагання зробити подібним, Він лише трікстер у космогонії Іншого. Його нездатність до справжніх почуттів, неспроможність любити виказує в ньому домінуючу Ніщо/порожнечі. Кохання набуває рис монструозності, певної демонічності й виразної негативної семантики, через котру його вигнали з Раю/дому. Через символ яблука відбувається подвійна кодифікація біблійної історії пізнання людством забороненого плоду та давньогрецького міфу про Паріса, котрий віддав яблуко першості Гелені.

З Ним обидві жінки спілкуються через лист, текст «геніального роману», що сприймається як живий, фактично паралельна реальність, альтернатива світу, створеного Ним. Єва як проекція архетипу Анімі в цьому романі про кохання, написаного чоловіком, котрий ніколи по-справжньому не кохав. Вона намагалася викликати в ньому шаленство любові, поєднавши у власній космогонії біблійну історію та історію людства, закликаючи до змагання з Творцем (мотив богоборства). Чоловік створив ідеальну жінку й повернув її до Раю. Знаковим є мотив гріха й кари за нього (самотність – архетип Агасфера) в обмін на талант через убивство роману.

Процес коментування героїнею листа спонукає розвиток сюжету. Її відмова читати лист це не лише розрив комунікації, відбувається перекодифікація імперативів Творець/творіння, психологічні рефлексії на цю тему стають головними як у внутрішній колізії, так і зовнішній дії (обмін ролями, отруєне яблуко, боротьба за першість, розіграш/блеф, що моделює реальність, і, звичайно, гра у грі). Телефон постає в ролі медіатора внутрішнього світу жінок та реальності.

Неочікувана Гостя/Лілі не лише «має час», але й «перша жінка», і виказує обізнаність не тільки в анатомії, адже бачила око зсередини, а претендує фактично на психоаналіз господині дому. Колір, що домінує в її світосприйнятті – фіолетовий («колір духовних світів, світів творчості. У прийнятій католиками символіці фіолетовий означав мовчання чи споглядання. Одягнутий у фіолетову тогу ангел утілював таїну священства. У символіці раннього християнства цей колір означав приниження, глибоку відданість і печаль» [3, с. 360]). Ліліт бере на себе функції месниці-слідчого, часто перемешуючи це з роллю вбивці. Ця жінка не має спогадів, аж до ранку мезозойської ери, коли «все закінчилося. Все розпочалося. Ми були голі, вбрані лише у кохання, час струмками збігав по тілах, де були вже записані наші ймення. Вони тоді дорівнювали безмежності. Ми нічого не знали про безсмертя, або про його відсутність. Ми ще не відділили дня від ночі, душі від тіла. Сну від реальності. Я від Ти. Ми...» [5]. Вона знає «відчуття божевільної свободи», хоч так і не пізнала любові, тому й перебуває постійно у щасті, проте ладна обміняти його на кохання. Гойдалка – символ часу, водночас це її єдиний спогад-відчуття дівчинки, що колись була реальністю іншої жінки – Єви. Натомість остання переконана, що «спомини забирають життя. Забирають безсмертя».

Бінарна опозиція жінок простежується навіть на рівні часово-просторових означень. Їхня розмова відбувається серед ночі, котра є «символом фізичної смерті. ... Ніч – ткаля, її справа – пряжа, творення світу. Вона – Велика Матір, її творчість первинна. Ніч – час народження Бога і час Його Воскресіння. Це час головних таїнств життя» [3, с. 60-62], натомість спогади пов'язані з ранком: «символ пробудження, звільнення від тягара вчорашнього. Ранок життя – дитинство. Символ весни» [3, с. 60]. Розмова жінок балансує на межі реального та ірреального, то занурюючись у космогонію творення та пригадування причетності до народження світу людей, то профанується до постмодерної філософії шизоаналізу. Концепт часу постає в його постмодерному відображенні: він неподільний між минулим, теперішнім і майбутнім, він триває одночасно, оприявнюючи буття жінок у безсмерті, вічності, мезозойській ері, фіолетових сутінках, до них і після, він лунає пострілом у фіналі, розрізає нічну п'тьму й проголошує ранок, стає кінцем і початком.

Жінки міняються місцями, припасовуючи до себе роль Іншої, намагаючись на рівні обмовок (за Фрейдом) виявити істину, а відтак відшукати убивцю. Ототожнення кохання і творчості в душі митця, де завжди змагаються за право першості Єва та Ліліт як архетипні проекції Персони та Тіні в пошуках Самості, що сприймається як Абсолют, «ота Цілісність, коли не існує ні життя, ні смерті...», коли «простір – це наша свідомість, світ – це я, ти – це він» чи може Хаос? Текст роману «Ліліт і Єва» постає як протипага Єдиному Тексту – Святого Письма.

---

Припустимо, що насправді самого роману не існує, натомість усі довкола лише вдають обізнаність із його сюжетом, текстом. Кітч бере гору над здоровим глуздом, адже автор говорить про текст, видавцям навіть обіцяють право на публікацію, тому нищать/убивають рукопис, якого немає, адже він – це лише психологічні рефлексії чоловічого архетипу. Адам жадає реваншу у Ліліт через власну недосконалість перед Творцем. Йдеться не про повернення до Раю чи його пошук, а пропонується власна паралельна реальність/деміургіка місця світла та достатку. Створений ним ідеал так само, як і прототип дивиться на нього холодно і зверхньо, коли очі – безодні, до того ж різного кольору – чорного та зеленого – вказівка на інфернальну природу цієї істоти, що суперечить самому уявленню про Рай як місце вічної благодаті.

Висловлене Ліліт бажання відновити первісний порядок указує на її «співавторство» з чоловіком у творенні іншого світу, де вона Єдина, «зі Слова. Не з ребра» [5, с. 9], нівелюється межа глузду в сприйнятті людського буття та проживання в тексті. Єва та Ліліт – свідчення життєвої присутності чоловіка, його перше ім'я – Адам жодного разу не з'являється в тексті драми, воно розчиняється в дійових особах й перетікає крізь внутрішні психологічні стани жінок. Кількаразова смерть Жінок як у ритуалі чи то буттєвий симулякр Аніми вказує на містерійну її природу (діонісії). Фінал постає як сюжетна ревізія трагедій Шекспіра через карнавал і блеф постмодерної поетики. Це не банальний адюльтер, програвання ситуації любовного трикутника чи розпинання творчої особистості між мрією та суворою реальністю, навіть не сюжет трилера – гра в психоаналітику, свідчення про адекватне сприйняття людством себе.

Вбивство як заперечення буття – підтвердження неіснування Єви, Ліліт і Їїго власного. Воно може бути подвійним, як на рівні самого задуму, так і бачення геніального письменника чи його муз/демонів Єви/Ліліт. Проблема вибору знаряддя вбивства – пістолет, який не стріляє у першій дії, спокуса зіграти в «російську рулетку» чи звичайне яблуко, адже все це вже було й загрожує розпочатися знову.

Ніч – Час одкровень, роздумів і самозаглиблень. Розгортається процес творення від зворотного, коли є Єва та Ліліт, а Він/Чоловік/Адам зник. Револьвер Ліліт стріляє справжніми набоями. Пістолет теж імітує самостійне/подвійне буття бутафорії та знаряддя вбивства. Смерть у сюжеті постає як імітація – Він вже вкотре помирає, спершу це було на шпальтах газети, де навіть опублікували некролог, врешті це відтворення подій з останнього розділу роману, де смертельна алергія на яблука та буквальна отрута захована в цьому фрукті. Чоловік уподібнюється Богові в деміургії слів та сенсів, але йому недоступний творчий Логос, Слово, через яке все сталося, він лише запозичив ціною власної свободи, це лише трікстер/симулякр справжнього творення. Їїго намагання повернутися до Раю не містить моменту спокушення, наявного в сценарії метаісторії людства, він лише здобув алергію на яблука. Чоловік творить ідеальну жінку без яблука, проте вона так само вбиває його яблуком. Воно стає поліфункціональним символом у постмодерній рецепції – не лише пізнання, котре, як відомо, сіє смуток і жаль у серці людини, це кінець Раю, початок земного життя, це смерть і поділений час, це любов і неволя.

У драмі Н.Ворожбит «Сон в салаті Олів'є або Раба Хвоста» [1] іронічний дискурс прочитується в самій назві п'єси. Адже традиційний прийом радянської психоаналітики – розмова на кухні з пляшкою горілки і наступним релаксом – заснути, загрузнувши пикою у тоталітарному кулінарному бренді – салаті олів'є. Таке надійне й перевірене не одним поколінням звільнення підсвідомого, без жодних американських витребеньок із софюю, гіпнозом, спогадами дитинства і їх аналізом «по Фрейдю» та чималим рахунком за лікування. Свого часу О.Забужко вже здійснила порівняльний аналіз обох методик у художній формі в «Польових дослідженнях українського сексу». Риб'ячий хвіст – своєрідне психологічне «хвостосховище» на шляху до гармонійної та цільної людської особистості, де за словами головної героїні – Марійки – накопичуються всі сентименти, що відволікають її від успішного просування по життю.

Наскрізим у п'єсі постає архетип дому – це недосяжна дитяча мрія, що так і залишилася малюнком на ватмані в кімнаті за шафою, де живе Тато, а з іншого боку вона з мамою та дядьком Ваською. Драматург вибудовує цілий асоціативний ряд навколо такого жаданого дому – його неодмінні атрибути – це блакитний басейн перед домом, гумова русалка на камінні, дерев'яна лазня та ялинка посеред двору й акваріум на всю стіну. А для святкового столу на Новий рік готують макарони по-флотськи, смажену докторську ковбасу, бутерброди зі смальцем, халву, шербет і салат Олів'є, проте ці мрії псує присмак батьківської брехні, постійного обману, що руйнує навіть саме припущення про можливість втілення їх. Їїго обіцянка купити завтра на Пташиному ринку папугу, собаку, слона, коня та пантеру Багіру підтверджено слоганом «татко – сказав, татко – зробив», адже для нього немає нічого складного.

Хронотоп проектується з минулого на сучасне, все відповідно до теорії психоаналізу за Фройдом, коли знакові життєві комплекси закладено ще в дитинстві. Адже замість нормальних казок дитині на ніч оповідають власні спогади про лікування коклюшу, де дідусь перетворюється ледь не на міфічного воїна-витазя, що бореться з хворобою доньки, адже нагайкою гнав лікарку до хворої й не повірив у смертельний діагноз. Про таємницю дихання вранішнім туманом, що рятує життя, хитру сестру Галю та ляльку Беллу, зроблену з ганчір'я, обпалене волосся та відьму у вікні і страх, який укорінився назавжди й не дає малювати.

Драматург вдало передає головні етапи радянського статевих виховання, коли на одній житловій площі вимушено сусідять батько й мамин бойфренд, а кольорові картинки з оголеними тілами та дірка на купальних трусах – головна таємниця, що єднає дівчинку з її першим/третім коханням – Товстим хлопчиком. Майбутнє дівчинки її рідними бачиться не інакше, як за сценарієм кінофільму «Москва сльозам не вірить» від моменту, коли

---

героїня вже користується заслуженою повагою. Маскультура входить у колективне несвідоме гомосовєтїкусу. Риб'ячий хвіст Марїйки аналогїчний із носорогами Е. Йонеско.

Повнота життя, його справжність вимїрюється як і колись кимось придуманими й насадженими/спущеними згори нормами/директивами нових віань часу: «їздити на острови, дивитися корейських режисерів, читати книжки та слухати музику, що її рекомендує журнал «Афіша» – звичка жити відповідно до чужих приписів, коли не ти, а тобі диктують, що модно й необхідно в буденному житті для щастя. Натомість її в думках і снах переслідує ДВРЗ – Дарницький вагоноремонтний завод – цілком реальний топос однієї з промислових точок української столиці радянського періоду. Це наче окрема планета з власною, радянською космогонією, де все має інші назви та значення, місце, де не було минулого. Коли свідомість, моральні принципи, соціальну поведінку формують узяті з контексту цитати та чужі думки й міркування, котрі згодом замінять кітчеві рекламні слогани. Постмодерна культура безперервного міксування цитат із класики та маскультури.

Спогади, котрі тягнуться за нею протягом усього життя, є пародією на колективне підсвідоме від радянського. Лікування як забування, зречення пам'яті про власну родину, коли це все виявляється зайвим вантажем, який заважає вільно рухатись життям... Фактично відбувається процес формування нової свідомості, позбавленої кумедних, часом недоречних, сентиментальних і дурних спогадів із минулого, що викликають сором, біль, розчарування. Тепер ніщо не стоїть на заваді для досягнення нею щастя, до того ж риб'ячий хвіст майже зник. Вона придушує в собі будь-які вияви Іншого, коли патологічно хочеться змінити минуле.

Русалка з її методом лікування «почати все з початку», щоб вирости цілісною особистістю, ще раз прожити дитинство, але коли ти все це вже знаєш і прожила, врешті можна стати ткалею й приносити користь людям. Лише у сні їй вдається самореалізуватися, реальність натомість вносить свої корективи. Перемежовано сон і гіпноз, але вони єдині у своїй кінцевій меті – визволення підсвідомого, звільнення від комплексів.

До психологічних експериментів із визволення глибин людської підсвідомості (за С. Гроффом) головної героїні – Марії – звертається у своїй п'єсі «Так не буде» Л. Демська. Сюжет драми насичено подвійною кодифікацією, адже дійство розгортається в контексті судового процесу, що представлений у символічному та сюрреальному ключі. На початку дії «підсудна» опиняється перед шістьма сходишками, що пірамідально підіймаються вгору. Рух головної героїні цими символічними сходами слугує ілюстрацією до розвитку сюжету, суголосно трансперсональним дослідженням (аналогічний «сходовий» концепт використовує Неда Неждана в п'єсі «Самогубство самоти», ввівши його в жанрове означення: «Трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння»). Драматург головним чином фіксує психо-емоційні стани реакції Марії на обвинувачення, проживання нею цих відчуттів, інспірованих у тексті драми метафорами (ляльки, метронома, пляшки). В дитинстві вона сприймає іграшки як одухотворені, живі, що пояснює наступні психо-аналітичні проєкції людина/лялька/опудало (останнє стратять у фіналі замість неї).

Марія сама відбуває роль ляльки в абсурдному ритуалі правосуддя із знавісними блазнями, що плазують сходами. Це своєрідна постмодерна іронічно-абсурдна проєкція посмертного суду в потойбіччі. Її звинувачують чи не в усіх смертних гріхах і один з них – подвійне вбивство першого кохання (почуття та об'єкта), хоча дівчина невинна. Суд відбувається під «метроном у темпі legato» – симулякр реального часу. Зазвичай він відбиває хвилину пам'яті чи початок якоїсь важливої події (запуск космічного корабля), хоча сюжетний час розгортається лінійно, перед глядачами у змодельованому драматургом сценічному просторі, насправді, він циклічний, адже у фіналі суд починається знову, але цього разу вже над Рїхардом, а «правди» дошукуватимуться й дбатимуть про кару для чергового «злочинця» тепер Марія та Вагнер. Простежується інтертекстуальний зв'язок із драмою В.Шевчука «Птахи з невидимого острова».

Окрім гри в суд, маємо ще гру-заміщення імен дійових осіб (Марія (ім'я-код християнської релїгїї), Рїхард, Вагнер), що відбувається як на рівні творення асоціативних ідентифікацій із знаковими постатями світової культури: Еріх Марія Ремарк, Райнер Марія Рїльке, Рїхард Вільгельм Вагнер, так і деструкцію християнської трїїці чи психїчне захворювання – роздвоєння особистості.

Драматург деструктує також християнсько-філософську парадигму, означену Г. Сковородою як «Нерівна рівність» (представлена також у драмі Г.Яблонської «Бермудський квадрат»). Абсурд домінує в епізоді пропозиції суду присягнути Марії «на цій порожній плящі, що твої слова не будуть такими ж порожніми, як вона», адже Слово Істини – Євангелія, на якій зазвичай і складають присягу. Вивершує цю сюрреальну гру вирок – «страата через повїшання» та фарсова сцена його виконання, коли на шибениці опиняється опудало Марії.

Для сюжету цієї драми суттєвим є пропонований драматургом принцип подвійного кодування сценічного простору, що досягається за рахунок сумїщення/накладання символіко-ритуальних моделей (площини, фігури, кольори), котрі викликають різновекторні, почасти взаємовиключні асоціації. Від проєкції архетипу Самості, пошуку шляху до пізнання істини, до ізотеричних практик та інфернально маркованих знаків як-от кількість сходинок, незавершена піраміда, на якій височіє шибениця, специфічна антитезова кольористика чорне/багряне, просторове протиставлення лїве/праве.

У п'єсі В.Дїброви «Рукавичка» [2] кожна дія постає як окремий сюжет, вмонтований у загальну структуру, з'єднану рамкою спільного сценічного простору, котру на очах у глядачів будують дійові особи. «На сцену під бадьору музику, пританцювуючи, виходить хор, тобто всі, хто братиме участь у цій виставі. Попереду хору – диригент. Хористи несуть будівельний матеріал – вже готові блоки – з яких одразу ж збирають сходи та кін із

завісою. Цей кін є ніби рамкою, у межах якої буде розіграватися вистава. Він нагадує вертеп або традиційний ляльковий театр. Спорудивши кін, хористи заносять на нього розкладний стіл та два розкладних стільці. Стіл встановлюють посередині кону, нерозкладені стільці опиняються в кутку. Останнім на столі з'являється невеличкий кубик» [2, с. 197]. Ці нехитрі декорації під час розгортання переживуть кілька трансформацій, утілюючись в уяві акторів та глядачів то в розкішний стіл із різноманітними смачними наїдками, літак, демонструючи таким чином принципи початкової пізнавальної діяльності людини, що відбувається головним чином через гру.

Так граючись на кону, актори алегорично відтворюють ледь не всю історію існування людства, від моменту сотворення Богом світу до сучасних еkleктичних рефлексій. Почасти це також нагадує сеанс колективної психотерапії, унаочнення ігрових ситуацій, що мають на меті профілактику програмування аналогічних сценаріїв у реальному житті. Присутній тут аналіз рольових ігор, означених драматургом як «Дозвольте познайомитися», «Варять борщ», «Ігри в транспорті», «Вечірка», «Спільна справа». Відповідно до запропонованої Е.Берном класифікації трансакційного аналізу вони містять у собі сценарій сексуальних, подружніх ігор, ігор у товаристві та кримінальному світі.

Для цих ігор притаманним є передбачуваність і циклічність, тож яку б із них люди на кону не розпочинали їх невдовзі «заціплює». У VI дії (Спільна справа) Радикал єдиний, хто шукає відповіді на глобальне питання людства про сенс буття, відкинувши такі брендові обґрунтування, як «краса», «добро», «істина», виголошує сентенцію про необхідність плану «з метою й кроками її досягнення» для того ж таки життя. У п'єсі Лії Шєви та Ю.Іздрика «Білочка» герой (Він) теж намагається ввести мораторій на знакові прізвиська та окремі слова як-от «вічність», «душа», «нірвана». Його вчинок Вона коментує в іронічному ключі, суголосно його претензіями на деміургіку світу без цих понять: «З гівна солдатики» [6, с. 143].

Дійові особи п'єси В.Діброви «Рукавичка» програють/проговорюють один і той самий текст монологу, відтворюючи різноманітні психотипи людського характеру [2, с. 248]. Якщо Перший гість, виголошуючи його, входить у роль «поважної та розсудливої людини», то Другий – це «яскрава, замашна, артистична й радісна» особа. Третій гість – «рухається трагічною траєкторією», Четвертий і П'ятий – закохані, а Шостий – «дотепник», Сьомий «песиміст», Восьмий – цілеспрямований, Дев'ятий – «сіпається у шаленому африканському ритмі, Десятий, Одинадцятий і Дванадцятий поводяться як справжні близькі родичі, Тринадцятий з підозрою сприймає цей світ, а Чотирнадцятий і П'ятнадцятий чеканять монолог по-військовому.

Т. Івашенко для сюжету п'єси «Спалюємо сміття» [4] використовує принцип психологічної рольової гри, змінюючи форму й змістове наповнення від жанра вестерна до блокбастера чи фентезі. У ролі Шефа банкір, мільйонер, Шериф – художник-дизайнер, невиправний романтик; Сюзен – молода дружина бізнесмена; Софія – астропсихолог, майстер-екстрасенс центру психології та рольових ігор; Росана – психолог, помічник Софії.

Шеф – практично відтворює його світ – так само мафіозний. Дійство розпочинається з моменту одного з духовних зламів у житті чоловіка, у нього розпадається вже третій шлюб. Дружина йде до Елвіса – музиканта-невдахи, котрий давно закоханий у дружину банкіра. Вияви його сентиментально-ліричної закоханості раптово змінюються практично-меркантильним наказом «знімай шубу, діаманти, ключі від машини поклади на стіл», проте цю банальну сцену з'ясування стосунків колишнього подружжя порушує поява його коханки – Елен – красивої заміжньої жінки невизначеного віку. Подвійний любовний трикутник із рахунком 1:1 представлено в сюжеті С.Кисельова й А.Рушковського «Єврейський годинник», Т. Мельник (Добрушина) «Саламандри». Жінка обурена його звертанням до Сюзен «кохана», та обіцяє скришити банкіра кухонним ножом (натяк на детектив, побутове вбивство). Елен його слова любові носить при собі, записавши на довгу стрічку, як охоронну молитву.

Шеф на рівні підсвідомості конфліктує з образом батька (класичний приклад комплексу Едипа), відторгнення й не сприйняття сина. Всі говорять про якусь Стару, котра становить теоретичну загрозу Елен, бо Шеф їй начебто говорив слова кохання, до того ж, він зізнається в тому, що вбив її. Водночас вона втілює їх підсвідомі страхи. Цей факт збуджує Елен, виказуючи схильність до садомазохізму. Рівноцінний потяг до Еросу та Танатосу. Пристрасті досягають межі, чоловіки хапаються за зброю, та несподівано з'являється Шериф, який намагається з'ясувати, хто ж таки насправді убив Стару, захопивши у заручниці Елен. Шеф розповідає романтичну історію присяги не торкатися зброї (дуже цікавий набір символів у його спогаді – це стрільба біля млина, асоціації з кривавою загравою, дев'ятий вал, вечір, смертельна косовиця. Опис містить ліричну, майже ідилічну картину надвечір'я з духмяним запахом трав біля млина, антитезою постають події – порушення угоди й стрілянина). Елвіс утрутився в їхню розмову з Шерифом і йому відстрілили вухо. Насилля та Ерос ідуть поруч, часом вказуючи на демонічну природу першого.

Реакція чоловіків на насилля й вияв прямої агресії з боку противника виявилася не прогнозованою, тому гру доводиться зупинити і розпочати наново задля досягнення катарсису (як у давньогрецькій трагедії). Хоровий спів пропонується як альтернатива стрілянині. Психолог пропонує своїм пацієнтам готові фрази-рецепти на кшталт «якщо життя немає за життя, життя не буде й після смерті. Жити потрібно тут і зараз», «пістолет це продовження тіла чоловіка» [4].

Психолог апелює до віри як концепції буття, спроможної трансформувати ілюзію в реальність. Кожен із учасників має власну історію страхів та комплексів. Шерифа переслідує привид його юнацького кохання, а перший невдалий сексуальний досвід спровокував життєвий сценарій чоловіка. Твердження Софії про те що вона «перш за все лікар, а вже потім жінка», актуалізує іронічний модус феміністичного дискурсу, де постулюється

---

глибоке переконання «сьогоднішні жінки – амазонки. Їм до смаку мужчина-агресор. А не підкаблучник», що намагається зруйнувати стереотип сприйняття Шерифом представниць прекрасної статі як ангелів, потверджуючи переконання «жінки повинні убивати слабких чоловіків, щоб не загинула цивілізація» [4].

Циклічність ігрових ситуацій щоразу моделює сюжет у напрямку до фіналу, котрий повинен спровокувати емоційно-психологічний вибух у його учасників, покликаний вивільнити їхні підсвідомі страхи. У сюжетах п'єс Т. Іващенко «Спалюємо сміття» та Н. Ворожбит «Раба хвоста, або сон в салаті Олів'є» та В. Діброва «Рукавичка» психологічні ігри постають як одна з форм брехні – модельованої ілюзії, націленої на благо людини.

#### Список використаних джерел

1. Ворожбит Н. Раба хвоста, або сон в салаті Олів'є [Електронний ресурс] / Н. Ворожбит. – Режим доступу : [http://teatron.my1.ru/index/avtory\\_pes\\_na\\_v](http://teatron.my1.ru/index/avtory_pes_na_v).
2. Діброва В. Рукавичка // Діброва В. Довкола столу : п'єси / Володимир Діброва. – К. : Факт, 2005. – С. 195-292.
3. Енциклопедія символів. – БМВ, 1991. – 563 с.
4. Іващенко Т. Спалюємо сміття [Електронний ресурс] / Т. Іващенко : драма. – Режим доступу: <http://kurbas.org.ua/dramlab>.
5. Танюк О. Мадам і Єва / Оксана Танюк // Архів автора.
6. Шева Лія. Протоколи рибного дня. Роман / Лія Шева.– Львів: Кальварія, 2005.– 240 с.

The author investigates psychological games as imitation of life in the plots of modern Ukrainian dramaturgy, analyzes it in the context of national culture as simulacrum (wish of something real). The article scrutinizes plays V. Dibrova «Glove», T. Ivaschenko «Empty trash», N. Vorozhbyt «&&&&Dream in Oliv'e salad».

**Key words:** plot, psychological game, simulacrum, lie.

УДК 821.161.2-222Н.Г.09

Н. В. Козачук

*Чернівецький національний університет імені Юрія Федьковича*

#### ЗАСОБИ ТВОРЕННЯ КОМІЧНОГО У ЖАРТІ «ЗА ІДЕЮ» Н.Г.

У статті розглядаються засоби творення комічного у жарті «За ідею» Н.Г. Хоча твір відображає події громадянської війни, але драматург знаходить можливість у гумористичній формі розкрити вади українців: розрізненість, прагнення влади, намагання виправдатись служінням ідеї. Для цього використовує різні форми комічного: гумор, сатиру, іронію, шарж.

**Ключові слова:** комічне, гумор, сатира, іронія, шарж.

Сьогодні багато літературознавців намагаються відобразити складний розвиток української драматургії початку ХХ століття. Вперше це намагалась зробити Н. Кузякіна, праці якої не втратили актуальності, свідченням чого є особлива увага до її творчості і перевидання найважливіших праць [9; 10]. Цій проблемі присвячені монографії Л. Демської-Будзуляк [2], В. Гуменюка [3, 4], М. Кудрявцева [8], Л. Мороз [11], Р. Пархомика [14], В. Працьовитого [15], С. Хороба [16]. Але у більшості досліджень звертається увага на видатні постаті – І. Франка, Лесі Українки, В. Винниченка, О. Олесь, С. Черкасенка, Г. Хоткевича. Творчість цих драматургів розглядаються в підручниках з історії української літератури, як радянських [6], так і сучасних [5; 12], хоча змінено акценти, часто оцінка певних текстів змінилась на діаметрально протилежну. Але поза увагою опинилася величезна когорта драматургів, творчість котрих не була поцінована сучасниками, невідомими їх твори залишаються й нині.

Довгий час в українській літературі події громадянської війни відображалися у трагічному ракурсі, особливо у соцреалістичних творах. Але було б не справедливо замовчувати існування відмінних текстів, де автори сатирично показують проблеми українців на прикладі трагічних подій братовбивчої війни, як це робить В. Підмогильний в оповіданні «Гайдамака». Подібне трактування бачимо і в драматургії, прикладом чого може бути жарт «За ідею» автора, котрий підписався криптонімом Н.Г., зазначивши у кінці тексту, що створений цей твір «під копами технічної школи в час переховування від большевиків» 1920 р. у Кам'янці-Подільському.

**Метою нашого дослідження** є аналіз засобів творення комічного у жарті «За ідею» Н.Г. Цей твір, як і багато інших тогочасних драм, довго знаходився у спецфондах, а тому не був помічений критиками. Зрозуміло, що про художню довершеність тексту говорити важко, адже він надто своєрідний і новаторський. За словником О. Дея не можна однозначно встановити авторство, хоча подібний криптонім використовували 5 письменників [1, с. 260]. Та, на нашу думку, жоден з них не міг бути автором. Цілком імовірно, що це єдина п'єса письменника, котрий емігрував за кордон, де твір і був опублікований.

Засоби творення комічного найбільше виявляються у мові персонажів. Так, у репліці начальника штабу іронічно оспівана горілка, що стає символом забезпеченості при колишній владі: «Чудова! Старим режимом, як квіточками, пахне!» [13, с. 5].