

«підземні шуми», їх притягує вулкан, символ катастрофічності. Підйом на вершину вулкана або політ над його кратером в обох є ініціація, осягнення сакральньо-титанічного. Але автори виходять з діаметрально протилежних ідейно-естетичних позицій. У Розанова панує інтонація панічного жаху, а в Марінетті зникає не тільки цей «тварний» страх, а й благочестя, хоча за вулканом залишено роль оракула. Різні жанри зближуються («ліризація» нарисів у Розанова і епічність ліричного діалогу з Етною у Марінетті).

Ключові слова: вулкан, катастрофа, титанізм, богоборство, неопанганізм, начерк, ліричний вірш, жанрова контамінація.

Summary. A volcano is connected with the idea of destruction from the oldest times by the myth of Hephaestus created at the time of Olympian gods' anthropomorphizing which gave birth to an idea of «smith of my own fortune». Vesuvius plays the special role in the culture: the smallness of man before the power of the Earth's interior emphasizes from the time of Plinies. Painters, writers, filmmakers cultivate panoramic view on the topic of Pompeii's crash treating the situation in the epic- and drama-keys sub specie aeternitatis. But the essay «Monster» by V.V. Rozanov and the poem «Futurist Aviator Speaks to his father, Vulcan» by F.T. Marinetti are focused on the subjective personal experience. These two creations were written at the beginning of the XX century in the format of modernist program from diametrically opposed ideological and aesthetic positions. This situation remains unclear. Meanwhile, both writers-contemporaries feel «underground rumblings» in the society and culture and attract a volcano as a symbol of catastrophe. The climb to the top of a volcano or flying above its crater they have like initiation, as a break with the everyday comprehension and an achievement of sacral-titanic beginning. But in Rozanov's essay dominates intonation of «creaturely fear». The author renounces heathen experience, while Marinetti disappears not only this type of fear but also the fear of sin, the fear of God. His aviator permeated with the spirit of rebellion. However, in Marinetti's verse the role of the volcano is the role of mage who holds the secrets of fate and history. In this case, Aviator, just as the Rozanov's narrator, is keenly aware of the mythological, primeval vitality of the volcanic landscape, its titanic «sacredness» scale and its danger. He overcame a religious fear and detached from the ground like Icarus and Antaeus but got in the fatal zone of uncertainty and the risk of death. There is contamination of differences in genres' nature: Rozanov's essay is full of lyricism, it is saturated with emotions and subjective self-expression whereas Marinetti paints the conflict of nature and civilization, technological and natural, human and «ancient titanic» in almost epic proportions and at the same time actually builds his lyric poem as a dramatic dialogue with Etna in his «archaic» blank verse.

Key words: volcano, disaster, titanism, rebellion, Neopaganism, essay, lyric, genre contamination.

Отримано: 18.01.2015 р.

УДК 82-312.1

Веселовська Н.В.

ВИКОРИСТАННЯ ПРИЙОМУ «ГРА У ГРІ» В СЮЖЕТОТВОРЧІЙ ТА ЧАСОПРОСТОРОВІЙ ОРГАНІЗАЦІЇ П'ЄСИ НЕДИ НЕЖДАНОЇ «КОЛИ ПОВЕРТАЄТЬСЯ ДОЦЬ»

Використання прийому «театр у театрі» чи «гра у грі» або «п'єса в п'єсі» є однією з визначальних рис постмодерністських драматичних текстів. Започаткований ще у драматургії В. Шекспіра, П. Кальдерона, Ж. Жене, А. Чехова, М. Булгакова, такий різновид відображення дійсності сьогодні набуває особливого значення, що й обумовлює **актуальність** нашої наукової розвідки.

В українському літературознавчому дискурсі феномен гри як художній прийом є цікавою, але маловивченою проблемою. Наукові розвідки з сучасної вітчизняної драматургії засвідчують не надто активне зацікавлення дослідників порушеною проблемою (О. Когут, С. Лизлова, М. Шаповал), хоча гру як спосіб відображення дійсності активно використовують українські драматурги, зокрема Неда Неждана, О. Вітер, А. Крим, С. Щученко, В. Діброва та інші.

Мета статті – розглянути специфіку використання прийому «гра у грі» як способу творення сюжету і хронотопу у п'єсі Неда Нежданої «Коли повертається доць».

Для досягнення мети передбачено розв'язати такі **завдання**:

– зробити короткий аналіз соціально-філософського концепту гри;

- дослідити сюжетну структуру твору крізь призму використання прийому «гра у грі»;
- простежити взаємозв'язок між часопросторовою організацією п'єси та її психологічним навантаженням.

Метафору «життя – театр, а люди – актори» найчастіше пов'язують з іменем В. Шекспіра. Однак відомий англійський драматург був не єдиним, хто провів таку паралель між людським життям і театральною грою. Схожі міркування мав, приміром, Г. Сковорода: «...Цей світ підхожий до театру, – казав він. – Щоб грати на сцені з успіхом і похвалою, треба взяти належну роль. Актора хвалять не за те, що він грає шляхетного персонажа, а за те, що його гра вміла. Я довго думаю про це й, випробовуючи себе, пересвідчився, що на театрі світу не годен уміло зіграти нічого іншого, крім ролі звичайної, простої, безтурботної й самотньої людини. Саме це я собі обрав, та й буде з мене...» [8, 12].

Філософ і театрознавець М. Євреїнов на початку ХХ століття вивів термін «театральність» за рамки власне сценічного мистецтва, поєднавши у ньому гру, ритуал, видовище і, головне, саме життя. Найцікавішими, на наш погляд, є міркування дослідника стосовно вродженого інстинкту театральності: «Людині властивий інстинкт, про який, не дивлячись на його невичерпну життєвість, ані історія, ані психологія, ані естетика не говорили досі ні слова. Я маю на увазі інстинкт перетворення...». Окрім інстинктивного походження людської театральності заслуговує на увагу обґрунтоване філософом поняття театрократії – «... театр всюди, в усьому і скрізь» [2].

Французький драматург Гі Дебор ще у часи зародження постмодерну писав, що «суспільство, засноване на сучасному виробництві, є видовищним не випадково чи тільки на поверхні. Воно підлягає спектаклю всеосяжно, воно є видовищним за самою своєю природою» [1]. Отже, присутність ігрових форм властива не лише драматичному мистецтву, а й багатьом іншим сферам людської діяльності.

Серйозне зацікавлення грою та її дослідження як феномену людського буття розпочалось у ХVII ст. Філософ І. Кант і драматург Ф. Шиллер вбачали подібність між грою і художньою діяльністю завдяки спільному прояву у них людської свободи. Найвідомішим дослідженням феномену гри у ХХ ст. стала праця нідерландського історика культури Й. Хейзинги. У праці «Людина, що грає» вчений доводить, що різні сфери людської культури тісно взаємодіють з ігровими формами. «Гра – це добровільна дія чи заняття, яка відбувається всередині визначеної межі місяця та часу за добровільно прийнятими, але абсолютно обов'язковими правилами, з метою, що полягає у самій грі, супроводжується почуттям напруження і радості, а також усвідомленням «іншого буття», аніж буденність», – узагальнює Й. Хейзинга. Однак, аналізуючи західну культуру ХХ століття, він вказує на тенденцію до втрати ігрових форм, поширення фальші та обману, порушення етичних правил [9, 45].

Гра, на думку німецького філософа-феноменолога Е. Фінка, належить до п'яти основних феноменів, що визначають життя людини, яка за своєю сутністю, як вважає вчений, є робітником, гравцем, борцем і коханою та смертною істотою. І. Єгорова, дослідниця філософії Е. Фінка, зауважує, що у праці «Основні феномени людського буття» вчений визнає поверховим трактування гри як паузи, як наповнення вільного часу. Беручи до уваги те, що гра має владу над людьми, а, отже, може викликати залежність, Е. Фінк вказує на особливе задоволення від гри, яке виникає від змішування реальності та нереальності [3, 124-125].

Українська драматургія, за дослідженням Н. Мірошниченко, протягом століть тяжіла до розквіту саме в стилістичних течіях із переважанням ірраціонального начала з визначальним принципом «гри» на відміну від раціонального з акцентом на «цитованні». Отже, принцип «гри» є визначальною ментальною ознакою, закладеною ще у часи містерійної шкільної драми. Тому для сучасних українських драматургів процес пошуку створення «іншої» реальності у драмі є закономірністю, що полягає у розумінні «театру як суверенної території, для якої творяться моделі світу з особливими авторськими законами існування» [6, 109]. Поєднання принципу «гри» з елементами міфологічного наповнення драматичних сюжетів породжує драматичне «фентезі» – нову модель п'єси, яка відображує окремий оригінальний світ з власними законами і «нереальними» персонажами. Така модель, на думку Н. Мірошниченко, дає можливість поглянути на сучасний світ через особливу призму і побачити в ньому авторські акценти і паростки нового, інакшого світовідчуття і світогляду [6, 110].

Використання гри як сюжетотворчого елементу надає літературному твору виняткового емоційного забарвлення, яке у поєднанні зі структурними особливостями забезпечує читачеві-глядачеві інтегровану співучасть у драматичному процесі.

Незвичний світ моделює Неда Неждана у п'єсі «Коли повертається дощ». У провінційному місті Без Назви панують власні закони: тут уже давно немає дощу, ніхто не помирає, ніхто не одружується і ніхто не народжується. Мешканці міста згадують, що так було не завжди, проте більшість з них адаптувалась до нових обставин і навіть не замислюється над тим, чим викликана

посуха і якими є її наслідки. Для невеликого товариства молодих людей життя у містечку – гра за новими правилами. Вона полягає у штучно відтворюваній динаміці щоденних реалій. Директор місцевого музею Андрій створює експозиції з підробок експонатів череповецької культури. Директор міського кладовища П'єро займається інсценуванням псевдопроцесій і закопуванням порожніх трун. Головний редактор газети «Міські вісті» Марк наповнює шпальти газети фальшивими новинами, висмокотаними «з бозна-якого пальця» [7, 225].

Життєве кредо молодих людей – робити щось з нічого. Колись це видавалось вимушеним і тимчасовим, тепер сприймається як стабільне і правдиве буття. Таке життя дає матеріальні статки, і хоча воно позбавлене барв, змін, протє, ніхто з чоловіків особливо цього не прагне. Лише Марта, цивільна дружина Марка, нарікає на посуху. Свій «тотально засохлий» стан вона пов'язує не лише з відсутністю дощу. Марту більше турбує духовна посуха. Жінка – дизайнер весільних суконь, але їх ніхто не купує. «Шити сукні, які ніхто не вдягає, які нікому не потрібні. Це як народжувати мертвих дітей!» [7, 225], – скаржиться Марта. Протє Марко не розпізнає у її словах крику душі. Жінка страждає від неспроможності зреалізувати себе ані як повноцінна дружина і мати, ані як талановитий модельєр. Роздуми про абсурдність такого життя спонукають Марту до змін, які можливі за підтримки Марка. Але чоловік офіційне одруження називає цирком, а роль нареченого для нього – це роль «живого манекена». Маркове нерозуміння поглиблює душевну кризу Марти, викликану роздумами про абсурдність свого призначення і поклонання. Обставини, яким важко протистояти, мають не лише особисте забарвлення. Бездоцв'я у містечку – це кара, яка не мине сама. Для того, щоб відвернути її, треба збагнути, що причина посухи не у кліматі, а жіноче безпліддя – не у «власних природних передумовах». Бажання дощу, яке не дає спокою Марті, свідчить про її готовність вийти зі стану мертвої статички. Замкнений простір міста постає у сюжеті п'єси, як заблукана цивілізація. Врятуватись – значить віднайти себе істинного, відродитись.

Драматург подвоює сюжетний часопростір, вибудовуючи крім міської ще одну ігрову реальність. Таким чином відбувається реалізація близького до класичного способу використання прийому «театр в театрі». Просторово-подієве коло п'єси наростаючі звужується. На події у межах міста нашаровуються події у межах товариства. При цьому з'являється інша ігрова реальність. Якщо перша – це спосіб виживання в умовах специфічного простору, то друга існує, на перший погляд, як гра для гри, тобто як розвага. Для учасників дійства вона має частково наркотичне забарвлення: «передчуття гри вже п'янить, немов вино» [7, 231]. «За ту, що наповнює життя сенсом, а серце неспокою і щемом. За гру!» [7, 232] – у виголошеному тості П'єро прочитується душевне збудження і жадова до ігрової діяльності. У «гравців» виникає навіть побоювання, чи чужинці раптом не стали оминати місто, чи не пішли чутки про негостинність до них. За таким поверховим способом урізноманітнення сірих і нудних буднів криється внутрішня, підсвідома потреба справжності, яка можлива лише за умов природного життєвого руху / динаміки.

У п'єсі з появою Галини, нової мешканки міста, яка не знає місцевих звичаїв, з'являється опозиційність просторів «свій» – «чужий» і посилюється ігровим простором, протиставленим реальному хронотопу. Сприйняття міської реальності поступово змінюється на ігрове поле вищих сил, для яких місто Без Назви – це арена боротьби Добра і Зла (міфологічний простір).

У створенні нестерпних умов для нової у місті людини прочитується соціальна ознака, що свідчить про суспільну трансформацію. Гра стає формою свідомості, способом існування чи нормою в межах соціальної взаємодії у невеликому містечку Без Назви. Правила існування у межах міста і правила розіграшу чужинця взаємозумовлені. Їх об'єднує просторова обмеженість і насаджування узвичаєних у місті умов життя. Тобто правила гри більшої (місто) і правила гри меншої (товариство) віддзеркалюють одна одну.

Жорстоким є і спосіб розіграшу чужинця: підступно залучений до гри, він стає жертвою вигаданих гравцями обставин. Переляк в його очах – це доза вдоволення, це те, що «вдихає життя», «хвилює кров» [7, 264]. Найвища ставка у грі – втеча чужинця з міста. Протє ніхто не замислюється над етичною складовою такого розіграшу. «Ми задихаємось без гри» [7, 232], – каже один із гравців, тому не важливим стає спосіб отримання ковтка свіжого повітря.

Чітко простежується просторово-часовий деконструкт п'єси, презентований через формат психологічної втечі. Чужинка Галина «тікає» від нерозділеного кохання, але її втеча «активна»: вона переїжджає до іншого міста і розпочинає нове життя. Реконструювавши заклад, Галина демонструє підсвідому здатність до відновлення, відродження. Отже, прагнення до самопізнання визначається особливостями світосприйняття жінки. Змінивши місце проживання, сферу діяльності, коло спілкування, жінка, сягає глибшого ефекту в пізнанні людської сутності на відміну від першочергової потреби у ньому. У результаті Галина приймає правильне рішення стосовно свого подальшого життя.

Стан Тіні (божевільної дівчини) як дійової особи є результатом внутрішнього протесту, що проявився психологічною втечею у хворобу. Французький філософ М. Фуко виокремив безумство

як суспільний феномен. Причина його, на думку мислителя, криється у психічному розладі, що виникає у результаті соціальної дезадаптації. Отже, безумство – це, насамперед, виклик суворій дійсності, що супроводжується нетиповою поведінкою. «Інакшість» людини, на думку філософа, найкраще демонструють літературні тексти [5, 77]. Водночас Тінь – посланець інших світів зіптовує просторовий вимір на рівні «інобуття» – «міський простір». Погляд на Тінь крізь призму теорії несвідомого (К.-Г. Юнг) окреслює протистояння на рівні «свідоме» – «несвідоме».

Втеча Марти – патологічна, що ретранслюється не лише на свідомому, але й підсвідомому рівні її психіки. Порівняння жінки – «життя ніби порожній нудний фільм, але ти не можеш з нього піти, бо заплатив гроші за перегляд» – [7, 255] засвідчує її бажання психологічної втечі. Задоволення від гри впродовж певного часу виконувало компенсаційну функцію, подавляло гостроту сприйняття психологічних проблем. Але на певному етапі усе змінилось: для Марти свідомо співучасть у грі з чужинкою поєднується із небезпечною власною одноосібною грою в реалізацію фіналу розіграшу. Поєднання ігрової діяльності та занурення у стан самонавіювання (В. Бехтерев) на тлі втрачених адаптаційних ресурсів унаслідок тривалого стресу (Г. Сельє) спрацьовує із взаємопосилювальним ефектом. Стан героїні Марти, готової до самогубства (за сценарієм), і її справжній стан збігаються, що обумовлює фатальну розв'язку як розіграшу чужинки, так і свідомо-підсвідомої гри-експерименту. Незворотність такого процесу поширюється на фізіологічний та біологічний простір жінки. Фінал п'єси демонструє зміну реальностей: Марта долає межу між життям і смертю і відновлює життєву циклічність.

Міркування О. Когут спонукає до глибшого сприйняття ігрового поля п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ». Дослідниця української драматургії зауважує, що «герої драми вдерлися в невідомий сакральний простір і в його силовому полі впливу розгорнули власну гру, не турбуючись про наслідки. Зі смертю Марти гра переходить у реальний поховальний ритуал» з ключовим моментом – жертвопринесенням [4, 155-156].

Отже, поява дощу у фіналі п'єси цілком закономірна. Як символ очищення і оновлення, дощ виконує і свою хронотопну функцію: часопросторовий деконструкт сюжету змінює справжню реальність, повернувши дійовим особам твору здатність до самоаналізу. Взаємодія різних просторових рівнів п'єси (індивідуального і соціального, зовнішнього і внутрішнього, «свого» і «чужого», чоловічого і жіночого, ігрового і реального, свідомого і несвідомого) супроводжується психологічними навантаженням, що вказує як своєрідність сюжетної організації твору, так і принцип особливого художнього бачення. У низці сучасних українських п'єс художній прийом «театр у театрі» використано як сюжетотворчий і хронотопний чинник за іншим зразком – у формі реаліті-шоу. Перспективність дослідження таких творів полягає у можливості простежити амбівалентну сутність гри, зокрема її виразне психотерапевтичне значення.

Список використаних джерел

1. Дебор Ги. Общество спектакля [электронный ресурс] / Ги Дебор [пер. Б. Немана] / режим доступа: <http://www.ereading.club/book.php?book=82108>
2. Евреинов Н. Демон театральности [электронный ресурс] / Н. Евреинов / режим доступа: http://www.theatre-library.ru/authors/ye/yevreinov_nikolay
3. Егорова И. Основные феномены человеческого бытия в трактовке Е. Финка [электронный ресурс] / И. Егорова / режим доступа: http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/spectr/spectr_1/8.pdf
4. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії [Текст]: монографія / О. Когут. – Рівне, 2010. – 360с.
5. Куцепал С. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост» / С. Куцепал – К., 2004, – 324 с.
6. Мірошниченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі / Н. Мірошниченко Курбасівські читання. – Ч. 1 – 2011. – № 6. – С. 108-118.
7. Неждана Неда. Коли повертається дощ / Неда Неждана Провокація іншості: П'єси. – К.: Український письменник, 2008. – 277 с.
8. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: син миру / Л. Ушкалов Личности Украины. – К., 2008. – №1 – С.7-16.
9. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня / Й. Хейзинга [пер. с нидерл. В.В. Опис]. – М.: Прогресс, 1992. – 459 с.

Анотація. У статті досліджено часопросторову організацію п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ». Використання прийому «гра у грі» як способу відображення дійсності сприяє складній хронотопній організації твору. Ігрові поля у ньому паралельно співіснують,

пересікаються, взаємопроникають, нашаровуються одне на друге, балансують між свідомістю і підсвідомістю або зосереджуються на найнижчих рівнях несвідомого.

Ключові слова: *хронотоп, «гра у грі», ігрові поля, сюжет, сучасна українська драматургія.*

Summary. *The plot-line and space-time structure of the play “When the rain comes back” by Neda Nezhdana is studied in the paper. The use of the literary device “play within a play” as a means of reality reflection is one of the most prominent features of postmodern drama texts. Plotting of the play under consideration according to the “play within a play” principle places special emphasis on its chronotopic structure, allows for combining all space-time levels of the play. The City without a Name arises as an infected space or local chaos. Its core features are everywhere: in the environment (absence of the rainfall), in the life rhythm (absence of the beginning and end of the human life cycle), in physiological processes (female infertility), in consciousness of the city residents (inability to analyze the situation as a critical one). The author lays the locus of the community onto the locus of the city narrowing, therefore, and doubling the chronotope of the play. The inner world of Marko, Andrii and Piero is integrated into the city space. Their lop-sided mental activity is reflected in absurd actions, which imitate life. The next stage of space narrowing is the accent on inner space of each member of the community. Inner space of Marta acts like antithesis of male space.*

The fields of play coexist here, overlap, interpenetrate, are layered onto one another, teeter between consciousness and subconsciousness or concentrate at the lowest levels of unconsciousness. The well-defined space-and time deconstruct in the play is presented through the format of psychological escape. Spatial confrontation at the “male-female”, “individual-social”, “own-another’s”, “conscientious-unconscientious” levels causes new means of space and time interaction with the emphasis on spacing between them.

The use of “play” as the main means of plotting provides the story under consideration with special emotive coloring which combined with structural peculiarities allows the reader to take part in the dramatic process.

Key words: *chronotope, «play within a play», fields of play, plot, modern Ukrainian dramaturgy*

Отримано: 11.01.2015 р.

УДК 82.091:821.161

Голубишко І.Ю.

ХУДОЖЕСТВЕННАЯ ДЕТАЛЬ В РОМАНЕ П. АКРОЙДА «ПРОЦЕСС ЭЛИЗАБЕТ КРИ»: В КОНТЕКСТЕ МЕЖВИДОВЫХ СВЯЗЕЙ

В зарубежном литературоведении к творчеству Питера Акройда в научных статьях и монографических работах обращались С. Онега, Дж. Гибсон и Дж. Волфрей, У. Ханнинен, Б. Финни, Б. Эпплеярд и др. На постсоветском пространстве первым крупным исследованием творчества Акройда можно считать монографическое исследование, принадлежащее воронежскому ученому В.В. Струкову. Книга «Художественное своеобразие романов Питера Акройда» «построена вокруг понятия «роман-саморефлексия»: произведения о творческой личности, открыто вовлекающего читателя в процесс создания книги» [8]. В дальнейшем к творчеству Акройда как объекту монографического исследования обращались такие учёные, как Ю.В. Дворко, Е.Г. Петросова, Е.В. Ушакова, А.В. Шубина, О.Ю. Ахманов, Я.С. Гребенчук и др. В рамках данного исследования особый интерес вызывают идеи, высказанные С. Онега в книге «Метатекст и миф в творчестве Питера Акройда» (*Metafiction and Myth in the Novels of Peter Ackroyd, 1999*). Автор предлагает нам трактовку его произведений с точки зрения теории «историографического метатекста», который «в пародийной форме переосмысляет историческое прошлое в поисках обретения его живого смысла, актуального для современности. При этом исследователь доказывает, что прошлое в акройдовских романах выступает равно как объект художественного анализа и как некое творческое начало, диктующее пути преобразования изображаемой реальности» [9].

Одной из характеристик художественного текста является его визуальность, которая может проявляться на разных уровнях: описание одежды, мимики и жестов, костюма, интерьера, использование экфрасиса. Под визуальностью принято понимать особый тип художественного восприятия. Один из ракурсов визуальности венгерский литературовед Анна Хан рассматривает как «некую совокупность словесных приёмов, посредством которых передаётся живописно-художественный опыт, где преобладает визуальное восприятие мира» [4, 368]. Здесь присутствует пря-