

9. Пагутяк Г. Кенігсберзький щоденник // Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник / Г. Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2011. – С. 187–298.
10. Пагутяк Г. Сентиментальні мандрівки Галичиною / Г. Пагутяк. – Львів : ЛА “Піраміда”, 2014. – 192 с.
11. Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа : [роман] // Пагутяк Г. Сні Юлії і Германа. Кенігсберзький щоденник / Г. Пагутяк. – К. : Ярославів вал, 2011. – С. 5–186.
12. Погребная Я. Актуальные вопросы современной мифопоэтики [Электронный ресурс] / Я. Погребная. – Режим доступа : http://royallib.com/book/pogrebnaaya_yana/aktualnie_problemi_sovremennoy_mifopoetiki.html

ОБРАЗ МАРГІНАЛЬНОГО ТЕАТРУ В П’ЄСІ Я. ВЕРЕЩАКА “АІД”: СУЧАСНІСТЬ У ЦИТАТІ КУЛЬТУРИ ТА ІСТОРІЇ

Людмила БОНДАР

Київський національний університет імені Тараса Шевченка

У статті здійснено аналіз театрального локусу як літературно-видовищної категорії, що характеризується ревізійно-рецептивним потенціалом та втілюється в образі маргінального театру. Розглядається взаємодія у творі явищ авто/інтертекстуальності та театральності, які розширюють можливості творення ідейно-тематичних структур п’єси. Досліджується образна система твору в якій особливу увагу зосереджено на категорії автора. Також висвітлюється питання трансляції у тексті феномену ресентименту, яким обумовлено формування драматургічного конфлікту твору.

Ключові слова: театр, автоцитата, інтертекст, історія, автор, конфлікт, ресентимент, травма, маргінал, дискурс.

В статье проанализирован театральный локус как литературно-зрелищная категория, которая характеризуется ревизионно-рецептивным потенциалом и воплощается в образе маргинального театра. Рассматривается взаимодействие в произведении явлений авто/интертекстуальности, которые расширяют возможности создания идейно-тематических структур пьесы. Исследуется образная система произведения, в которой особое внимание сосредоточено на категории автора. Также освещается вопрос транслирования в тексте феномена ресентимента, которым обусловлено формирование драматического конфликта пьесы.

Ключевые слова: театр, автоцитата, интертекст, история, автор, конфликт, ресентимент, травма, маргинал, дискурс.

The article analyzes the theatrical locus as literary and spectacle category, which is characterized by the revision and receptive potential and is embodied in the form of marginal theater. The paper looks at the interaction of auto- and intertextuality extending the capabilities of creating the play's ideological and thematic structures. The system of characters is explored where special attention is focused on the category of the author. The paper also highlights translating the phenomenon of resentment in the text causing the play's dramatic conflict.

Key words: theater, autoquote, intertext, history, author, conflict, resentment, trauma, marginal, discourse.

Театр у творчості Ярослава Верещака став не лише домінантним образом, він набув концептологічного значення, виходячи за межі семантичних моделей текстотворення. Письменник запропонував художньо-естетичну систему, в якій театральність представлена у формі деструктивно-конструктивної методології, що має свою прогресію та депонує плюральні образи театру, розширюючи, таким чином, художньо-комунікативний акт, що поглиблює діалогічну модель літератури "автор – текст – реципієнт". Вибудовуючи художньо-театральну систему у площині літературного тексту, письменник, відштовхуючись від шекспірівської формули "весь світ – театр", подвоює імітативну парадигму творчості та пропонує власну модель – "театр театру", і цим звільняє текст від тиску реальності, переводячи останню у простір семіотичної риторики, де посилене значення предметно-видовищних структур, що стають рівноправними учасниками комунікативного акту та наділяють текст додатковими смислами.

Театр і театральність у сучасному світі набули значення певного абсолюту, що пов'язано з утвердженням культури демонстрації, гри, провокації. Про театральність культури та буття у своїх працях розмірковували Ролан Барт, Ги Дебор, Жан Бодіяр, Іоханнес Біррінгер, Михайло Бахтін, Юрій Лотман, Микола Євреїнов, Микола Розанов, Лесь Курбас та багато інших. Руфіна Газетдінова, досліджуючи феномен театральності, стверджує, що *"укорінення герменевтичного вживання культурної події в культурний процес пов'язане з такою властивістю культури як театральність. Структурні її компоненти – гра і артистизм визначають умови, за яких виникає та відтворюється культура, а найперше – ставлення людини до Миру і до самої себе. За рахунок варіативності гри і артистизму культурна подія і культурний процес знаходять конкретику, стабільність і універсальність, що визначаються*

сумою умов та обставин, а також часом їх перебігу. Саме з цих позицій культура сприймається, перетворюється, розуміється і досліджується. Процес цей має свою логіку і свій механізм і не завжди усвідомлюється людиною. Виявляючи інтенційний компонент потреб культури, театральність у культурній події і процесі може не залежати від прихм аналітика і його ставлення до самої культури” [17].

Ханс-Тіс Леман у своїй роботі “Постдраматичний театр” намагається проаналізувати стан розвитку театру другої половини ХХ століття. Він вказує на нові тенденції сценічного мистецтва та окреслює специфіку нового театру, який дослідник означає терміном “постдраматичний” [11]. Леман так окреслює нову форму театру: “Прикметник “постдраматичний” описує театр, в якому дія відбувається по цей бік драми, а його час визначається як час, що “настає” за часом, який оговорюється драматичною парадигмою. Це не передбачає ні заперечення, ні ігнорування драматичних традицій. “Наступне” означає тільки те, що структури драми відтворюються у вигляді пом’якшених, полегшених форм “нормального” театру. Якраз цього чекає від театру більшість глядачів: це стає основою для варіативності уявлень і як би само собою утримує функціонуючу норму драматургії. <...> Можна сказати, що постдраматичний театр вбирає в себе актуальність / відтворення / вплив колишніх естетик, зокрема і ті, в яких ідея драми проявлялась ні на рівні тексту, ні на рівні уявлення. Мистецтво взагалі не може розвиватись без зв’язку з більш ранніми формами. Обговорювати можна тільки рівні, ступінь усвідомленості, проявленість або унікальність цих зв’язків. Також слід з’ясувати і те, наскільки необхідні або дієві в нових пред’явлених “нормах” ці оригінальні або здавалося б такими звернення до більш ранніх форм. <...> І тому нові театральні практики осмислюються навіть неупередженою свідомістю як полемічні, що дистанціюються від традиції, і, як наслідок, виникає відчуття, що їх ідентифікація взагалі неможлива без існування класичних норм. Однак провокація дійсно не створила ще власну форму, мистецтво, яке заперечує, проковує має ще сформулювати щось нове, і тільки тоді можна буде говорити про те, що його ідентифікація не залежить від заперечення класичних норм” [12].

Театр, таким чином, стає експериментальним полем, на якому відбуваються діалоги різних форм як культури, так і позаестетичних компонентів. Анна Віслова, досліджуючи образ сьогочасного театру,

зазначає: *"На основі сьогоденнішої еkleктики виникає новий театральний метастиль, який слугує новою формою комунікації сцени та глядача. Слову сьогодні не вистачає енергії рок і поп-культури, енергії та фантастичних можливостей комп'ютерної графіки. Цілком природно, що театр, як і література й інші мистецтва, тягнуться у пошуках цієї нової енергії до нових технологій та мовних форм. У цьому немає нічого дивного та неочікуваного, подібні процеси відбувалися в усі часи. Мистецтво, як відомо, часто передбачає шляхи та способи накопичення майбутнього досвіду й розвитку, вибудовуючи за допомогою художнього передбачення ще невідомі, не апробовані світоглядні та поведінкові моделі. Воно володіє особливим "віртуальним" значенням, що криє у собі децjo неочікуване, провокуюче, освіжаюче старі уявлення про культуру та життя"* [5, с. 328].

Проблему театральності культури досліджує І. М. Андреєва. Дослідниця розкриває тотальність феномену театру який охоплює як приватні форми існування, так і має загальносуспільний характер. Вона подає визначення поняттю "театральність життя", зазначаючи, що це *"побудова життя за театральними моделями, активна присутність у повсякденності ігрового й артистичного початку, видовищності. Це також проникнення у повсякденність специфічної театральної термінології, функціонування театального тезаурусу в побутовому мовленні"* [1, с. 55].

Проблему театральної антропології висвітлює Олена Левченко. Науковець прослідковує трансформації театральних концепції та практик другої половини ХХ - початку ХХІ століття, вказуючи на появу нових гібридних форм, що розвивають темпорально-буттєві форми існування. О. Левченко пише про інтерактивну природу сучасного видовища, яка втілює *"життєтворчу природу театру в її типологічних зв'язках з іншими феноменами метапростору інтерактиву, як технології становлення "додаткової" [віртуальної] реальності певною спільнотою свідомостей <...> Таким чином, інтерактив виявляє свою глибинну природу, яка полягає не у можливості прямого втручання в ту чи іншу створену реальність, а, насамперед, у діалозі з нею як з особливою живою цілісністю, що вимагає активного розуміння, а отже, налаштування і мислення"* [10, с. 139, 155].

Отже, сучасний театр являє собою відкриту, інтерактивну систему в якій консолідується енергетичні хвилі різних мистецьких та суспільних практик. Образ театру стає основним фактором, що впливає

і на конструювання сюжету п'єси Ярослава Верещака "АІД". Однак драматург не просто відтворює образ театру, він формує полемічний простір, в якому театральність набуває маргінальних рис, оскільки виходить за межі узвичаєних практик. Відтак, мета роботи передбачає дослідження образу маргінального театру в п'єсі Я. Верещака "АІД" як форми літературно-художньої рефлексії сучасного стану культури. Мета зумовлює розв'язання наступних завдань: розкрити семантичний код назви та жанрового підзаголовку твору; розглянути образну систему аналізованої п'єси в контексті зазначеної проблематики; прослідкувати засоби трансляції у тексті феномену ресентименту; з'ясувати семантичне навантаження образу театру; висвітлити специфіку розгортання дискурсу текстів та його значення у конструюванні конфлікту драми; окреслити ідейно-тематичні горизонти п'єси. Теоретико-методологічною основою роботи стали праці Ханса-Тіса Лемана, Тамари Гундорової, Неллі Корнієнко, Мар'яни Шаповал, Олени Левченко, Марини Новікової, Тетяни Сидориної, Руфіни Тазетдінової та інших дослідників.

Образ театру в художній системі Я. Верещака часто виконує діагностичну функцію, розкриваючи стан як суспільної свідомості, так і рівень культури. З образом театру співвідноситься простір сцени, який може об'єднуватись із простором глядацької зали, а також здатен існувати як самодостатній об'єкт, що вписується в інтровертивно-рефлексивну систему творчості, релевантну тезі "мистецтво заради мистецтва". Відмовляючись від публіки, що суперечить усталеним поглядам про неможливість розгортання театального дискурсу поза впливом рецептивної складової, яка пов'язана із образом глядача, автор конструює форму "театру в собі". Театр без публіки представлений у п'єсі драматурга "АІД". Він твориться у просторі підвалу, де зустрічаються двоє акторів та розгортають діалог текстів культури, що доповнюється особистими репліками діючих персонажів. Мета їх діалогу не демонстрація видовища, а прагнення розібратися, хто вони і чи потрібні своєму сучаснику. Актори-жебраки, що не мають ні власної домівки, ні засобів до існування, змінюють рід діяльності, стаючи двірниками. Театр, таким чином, переводиться у статус маргінального явища, що витісняється новою індустрією розваг. Герої прагнуть зрозуміти чи є майбутнє у театру, чи він перетвориться на артефакт культури. Відтак, театр як зона травми культури, характеризується посиленням ревізійної складової суспільства, поглибленням екзистенційних вимірів існування та пошуком нових форм вияву.

Семантика назви п'єси "АїД" прочитується у кількох варіантах. Перший пов'язаний з міфоатрибуцією, що символізує підземне царство мертвих та впливає на ідейне навантаження тексту. Семантика заголовку також відображається і на рівні хронотопу твору (актуалізується локус низу: підземне царство – підвальний театр), перетворюючись на своєрідний символ буття. Другий варіант значення назви прочитується у тексті п'єси та пов'язаний із іменами діючих персонажів – **А**нка і **Д**анило, між якими розгортається діалог. Отже, автор вибудовує два кодованих послання, які пропонує осягнути реципієнту. Неллі Корнієнко, розглядаючи у своїй монографії питання взаємодію текстів, зазначає, що *"стосунки кода та повідомлення, у цьому випадку – двох кодів, кожен з яких здобуває власну естетичну "монаду", власне повідомлення <...> вирішуються шляхом нового діалогу – сходженням на новий мовленнєвий рівень"* [8, с. 60]. Текст п'єси якраз і стає своєрідною формою діалогу двох кодів назви твору, транслюючи її міфосимволіку через онтологію сучасності.

Жанровий заголовок, що подає Я. Верещак – "Комедія гістерична" – характеризується посиленням емоційно-експресивного ресурсу твору. У словнику Святослава Караванського дефініція "гістеричний" пояснюється як *"нервовий, несамовитий, сил. божевільний"* [7, с. 69]. Подібне жанрове означення виказує емоційну напругу тексту, що спричинена особистісно-психологічним конфліктом в основі якого лежить ситуація абсурду, що стає детермінантом афективних реакцій діючих персонажів. Сміх у подібному контексті виказує аномалії як соціуму, так і особистісні перверсії, що зумовлені станом кризи. Тетяна Сідоріна, досліджуючи філософію кризи, зазначає: *"Соціальні кризи (що породжують людську зневіру, порушення стабільності та впорядкованості життя, втрату ідеалів та цінностей) безперечно примушують людей, які опинилися поза звичними охоронними механізмами, віднаходити нові етичні та ціннісні імперативи, які б допомогли повернути або заново віднайти втрачену суспільну рівновагу"* [16, с. 215]. Механізмом пошуку втраченої рівноваги стає цитата, яка, демонструючи стан кризи, водночас виявляє терапевтичний ефект. Звернення до попередніх культурних епох, які репрезентує цитатний текст, детермінує риторіку як мистецького, так і темпорального рівнів. Культурна цитата також виконує інтегративну роль, тобто *"зміцнює основні вузли культурної пам'яті, відтворюючи в культурному контексті розрізнені фрагменти"* [9, с. 74]. Крім цього, цитатність тексту п'єси демонструє фрагментарну свідомість діючих персонажів. Розщеплена хвора свідомість

героїв, таким чином, детермінує комедійну ситуацію, що межує з відчуттям абсурду, оскільки один із героїв п'єси на знак протесту дає обіцянку спілкуватися із оточуючими лише за допомогою цитат. Відтак, абсурду буття Данило Сокол протиставляє літературний текст, що символізує у розумінні героя "*ідеальний світ краси*" [14, с. 74]. Риторика культурного та буттєвого текстів створює емоційну напругу, що вирішується за допомогою гри, вдавання та жартів героїв.

Образна система п'єси представлена експліцитними та імпліцитними діючими персонажами. У переліку дійових осіб зазначено два персонажа – А (Анка Черногуз) та Д (Данило Сокол), між якими безпосередньо відбувається діалог. Імпліцитним героєм п'єси стає автор (ЯрМик), ім'ям якого підписано твір. У п'єсі цей образ втілений у вигляді тексту рукопису на який реагує Д та як спогади А. З діалогу Д та рукопису ЯрМика починається дія твору. Таким чином, вибудовується риторика тексту та читача, що пов'язана зі спробою драматурга змодельовати рецептивний модус у контексті літературно-художнього поля. Імпліцитний герой також детермінує рефлексивну складову твору, інспіруючи роздуми експліцитних героїв, які через текст осмислюють і порівнюють два світи – ідеальний/літературний та деструктивний/буттєвий. Результатом рефлексій героїв стає констатація проблеми дегуманізації суспільства, ворожості сучасного світу. Об'єктом аналізу героїв стає образ театру, який є частиною життя усіх діючих персонажів. Драматург ЯрМик мріє про сценічне втілення власного твору, цим виказуючи свою залежність від театру. А та Д професійні актори, які зіграли чимало ролей. Їм тяжко уявити своє життя поза сценою, навіть не зважаючи на мізерну платню, яку вони отримують за свою працю. Змінюючи рід діяльності задля додаткового заробітку, актори-двірники продовжують мріяти про театральні підмости.

Матеріальна невлаштованість та власні моральні принципи зумовлюють бунт з боку Данила Сокола, що прагне виступити проти системи. Давши обіцянку мовчання, яка не стосується лише текстів його ролей, герой, таким чином, позиціонує себе стосовно оточення. Відтак, він немов би починає жити в ідеальному світі, зберігаючи себе як актора незважаючи на те, що кидає театр. Виклик героя дегуманізованій системі сприймається оточуючими як жарт, вони насміхаються з нього. Отже, в образі Данила Сокола Ярослав Верещак втілює образ ресентиментного (ображеного) героя. Він релевантний образу бунтаря який драматург подає у досить іронічній репрезентації, що вказує на стилістику постмодерну. Проблема

ресентименту перш за все пов'язана з ситуацією протистояння, конфлікту, що розповсюджується як на суспільні системи, так і на особистісний рівень. Явище ресентименту також може виступати критичним потенціалом культури, про що зазначає Роман Зимовець. Він пише: *"Умовою виникнення культурного ресентименту є наявність у межах символічного універсуму груп, які, маючи змогу порівнювати себе з іншими групами, позбавлені фактичної можливості закріплення власних можливостей буття-у-світі. Ресентимент означає, що життєвий світ та його інституційна структура не лише не сприяють індивідуальному закріпленню можливостей людського буття, але й перешкоджають йому. Отже, культурний ресентимент завжди засвідчує несправедливість існуючих інститутів, принаймні щодо тих груп, які є носіями ресентименту"* [3, с. 187–188]. Вчинок ображеного героя, що є носієм культурної традиції, стає актом протистояння соціальній системі в якій культивуються гедоністичні настрої та пропагується культ тіла як вищої цінності. Не лише актор стає маргіналом щодо суспільної інституції, а й театр, в якому він раніше працював, можновладці прагнуть перетворити на елітне казино з борделем. Повстання Данила Сокола, таким чином, пов'язане перш за все з моральними імперативами та духовними настановами, які культивуються в культурі. Дегуманізація суспільства зумовлює травматичний стан культури, що одночасно детермінує трансгресію, реконструкцію та експлікацію її кодів. Травма культури найчастіше пов'язана із соціальною кризою, коли відбувається зміна соціальних систем або перехід на новий часовий рівень (рубіж століть). Дар'я Баришнікова зазначає, що культура завжди чуттєво реагує на переломні моменти, а тому вона прагне подати *"опис кризи засобами того, що "відходить", за допомогою старих слів та смислів, оскільки вони походять "звідти" і можуть описати те, що "завершується": процес розпаду, відчуження, відходу від звичного. Про Нове, про те, що народжується, розвивається та постає, у "старих дефініціях" говорити практично не можливо. Є нагальна потреба щось сказати про Інші образи та можливі зразки, однак поки що нема відповідних форм мови"* [2, с. 53].

Отже, театр, який опиняється на маргінесі культури, за допомогою створених художніх форм, ретрансльованих у діалогах Д та А, прагне осягнути сучасність. Говорячи мовою літературних текстів, що становлять один з потужних ресурсів культури, герої намагаються віднайти в повсякденності втрачені цінності, які б стали екзистенційним потенціалом для подальшого існування героїв:

“Д-ГАРРІ. Я мав якусь уявлення про життя, була якась віра, якась мета, я був готовий до подвигів, жертв, страждань – а потім я поступово побачив, що світ не вимагає від мене жодних подвигів, жертв і всього такого, що життя – це не велична поема з героїчними ролями і всіляким таким, а міщанська кімната, де цілком задовольняються їжею і питвом, кавою і в'язанням шкарпеток, грою у підкидного дурня й радіомузикою. А кому потрібно й хто носить у собі щось інше, героїчне й прекрасне, повагу до великих поетів чи шанобливе ставлення до святих, той дурень і донкіхот...”

А-ГЕРМІНА (підхопила). *<...> Ти правий, Степовий вовче, тисячу разів правий, і все ж тобі не уникнути загибелі. Ти надто вибагливий і голодний для цього простого, лінивого, примітивного сьогоднішнього світу, він відкине тебе, у тебе на один вимір більше, аніж йому потрібно. Хто хоче сьгодні жити й радіти життю, тому не можна бути такою людиною, як ти і я. Хто вимагає замість пілікання – музики, замість задоволення – радощів, замість баловства – справжньої пристрасті, для того цей славний наш світ – не батьківщина...*

Д-ГАРРІ. *Завжди світ лише для політиків, спекулянтів, лакеїв і гульвіс, а людям нічим дихати?”* [4, с. 10].

Переплетення у творі цитат культури, які витворюють картину буття героїв, формують характерний дискурс текстів, націлений на демонстрацію деструктивної свідомості героїв, що стали жертвами часу та суспільно-історичної системи. Причини невлаштованості життя героїв Я. Верещак пояснює крізь категорію історичного, що, знову ж таки, представлена у формі культурного тексту (п'єса ЯрМика про С. Бандеру), який повинні були зіграти А і Д. Автор відтворює історичне минуле України у епізоді боротьби Степана Бандери проти владної системи, що гнітила народ. Роль Бандери, яку повинен був зіграти Д, для актора стає занадто тяжкою, адже він не розуміє мотивів та вчинків історичної постаті та й тема визвольної боротьби є для Данила дражливою: *“Д. <...> І тут Бандера? (Жбурнув пляшкою об стіну). Ну, падлюки, лізуть у душу – спасу нема. Не буду я танцювати під вашу дудку, пішли на фіг! (Заспокоївшись, читає). “Господи Боже, ну, чого я поліз у цей матеріал?! Та я ж тепер відкриваю для себе заново світ – і сором пече моє серце, бо такою підлою брехнею жив і писав брехню, і життя моє – в пісок...”* (Скочив на ноги, зафутболив перев'язаний стос). *Ярмик?! Це він, графоман нещасний, уже й тут мене дістав. От сволота. Я ж, по суті, від вас утікаю, від вас, бездарні крикуни.*

"Україна для українців", "Свій – до свого – по своє", тьху! (Відкинув ногою порожній ящик). Свій свого поїдом їсть – от що таке ваш гнилий патріотизм, пустобрехи! Знають же падлюки моє відношення до всіх цих спекуляцій навколо Бандери – і ще більше насідають. (Зафутболив паперову скриньку). Хіба не через вас я наробив дурниць, з театру пішов, жінку принизив, обітницю дурну..." [4, с. 2]. Отже, історична категорія, ретрансльована у формі тексту, детермінує антиколоніальний дискурс твору, що має власну динаміку розгортання реалізовану в формі гіперцитати. Кожна наступна цитата культури, що представлена у п'єсі, формує дискурс текстів, що закорінений на проблемі протистояння пануючій системі. Характерними у цьому контексті є цитування діючими персонажами А та Д у творі Ярослава Верещака уривків з п'єси "Гамлет, принц датський" Вільяма Шекспіра (уривок про розвінчання влади Клавдія, що став царевбивцем заради влади), з роману Германа Гессе "Степовий вовк" (фрагмент про людину як заручницю системи), з драми Антона Чехова "Іванов" (епізод репліки зневіреного героя, що втратив себе). У п'єсі Я. Верещака також наявні посилання на тексти "Політ над гніздом зозулі", "Дядя Ваня" Антона Чехова. В усіх зазначених творах розвивається тема людини і влади, а також проблема особистої невлаштованості буттям, що породжує психологічний та соціальний конфлікти.

Отже, динаміка розгортання цитатного тексту засвідчує протистояння як на зовнішньому, так і на внутрішньому рівні, що зумовлює функціонування двох типів конфлікту – соціального (зовнішнього / обставинного) та психологічного (внутрішнього). Зазначені форми конфлікту знов-таки актуалізують явище ресентименту. Тамара Гундорова вбачає яскраві прояви ресентименту в антиколоніальному дискурсі та постколоніальному бунті. Дослідниця у своїй монографії "Транзитна культура" щодо проблеми ресентименту зауважує: *"Літературний спротив проявляє себе у місцях амбівалентності – між двома системами, між двома дискурсивними світами. Він прихований, але водночас співпричетний до обох світів"* [6, с. 59]. Саме в ситуації належності до двох систем перебувають герої. Вони прагнуть оволодіти матеріальним світом, але при цьому зберігаючи духовні цінності, що експонує культура. Травматичний стан героїв, що опинилися на межі, позначається не лише на їх психологічному стані, а й впливає на їх тілесність, що виявляється у сексуальних іграх-перверсіях. А вимагає від Д статевого акту, який би вбив її, цим ініціюючи міфологему ритуальної жертви. Д вдається

до сексуальної гри, прив'язуючи А до ліжка, але яку не в змозі завершити через тілесну неспроможність, тобто “контакт з іншим” розкриває “вразливість усякого людського тіла” [6, с. 58]. Відтак, автор демонструє глибину травми героїв на прикладі психосоматичних розладів діючих персонажів.

Амбівалентне становище героїв та ситуація травми змушують А та Д шукати нові дискурсивні форми та альтернативні можливості існування в деструктивному просторі. Героїня твору А знаходить власний шлях подолання конфлікту, пропонуючи новий вид театру – підвальний – який вона називає АІД пояснюючи значення назви та цілі їхнього проекту: “А. ...аїд, пекло, шурупаєш? Бо хіба це не пекло, НАШЕ РОЗКІШНЕ МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ? Благаю, не поспішай відкидати! Я так довго це виношувала і така щаслива була, коли придумала. Ну, будь ласка...

Д поблажливо стелює плечима.

(Дзвінко). Ой, дякую, ти справжній мистець! Ах, яке щастя! (Падає, качається по землі – щастям і небувалим душевним підйомом повняється її слова). Ми це зробимо, зробимо, ми всім їм покажемо – і тим, що гниють у своїх міщанських плітках, і тим, які ненавидять самі слова “визвольний рух”, і тим, хто має себе за великого патріота, а насправді мріє про одне: урвати якнайбільше для себе. О, ми не злякаємося гострих тем, для нас не буде заборон ні в чому – Бандера, так Бандера, Сталін, так Сталін, Донбас, Одеса, Київ, Львів – всі рівні перед його величністю мистецтвом!” [4, с. 18].

Таким чином, підвальний театр стає для героїв своєрідним засобом супротиву дегуманізованому суспільству. Він покликаний стати сховищем, що зберігає культурні коди за несприятливих умов їх розгортання. “Новий театр” також стає зоною здійснення суспільно-ревізійної функції сучасності. Переміщення, трансгресія театру з центру на “периферію”, що детерміновано обставинами його підвального/підземного існування, зумовлює процес маргіналізації цієї форми культури. Маргінальність, між тим, пов'язана із можливістю перезавантаження системи. Марина Новікова щодо означеної проблеми зауважує: “Маргінал завжди вторгається на історичну авансцену в “сезон циклонів”: за історичних потрясінь і перепадів буттєвих температур. Він, як західний вітер в оді Шеллі: “руйнівник та зберігач”” [13, с. 100]. Отже, маргінальний театр стає формою накопичення знаків культури, але одночасно він міксує ці знаки, будуючи нові художні моделі, що складаються із уривків

літературних текстів, з деталей костюмів та бутафорії. Подібний прийом актуалізує в культурі риторичні конструкції, фрагментарність, медіальність, відкритість, цитатність, гіпертекстуальність. Сам текст п'єси Ярослава Верещака фактично є прикладом змішування текстів культури, що веде до їх перекодування та нарощування нових значень в умовах нового контексту. Аналізований текст драматурга можна маркувати як приклад "епатажного тексту" (за тлумаченням Е. А. Рєпіної), мова якого "яскрава, емоційно насичена, претензійна <...> Характерною рисою епатажних текстів є постійне звернення до бога <...> У них багато іронії, сарказму. Дуже велика кількість епітетів, порівнянь, гіпербол. Також тексти характеризуються наявністю епіграм, прислів'їв та приказок, цитат, алюзій. Багато слів з переносним значенням" [15, с. 65–71]. Формою епатажу стає й тематика п'єси, що торкається питань чесності та зради, національного та колоніального, реальності та гри, духовного та тілесного, морального та матеріального. Загалом сам твір Я. Верещака стає літературно-художнім викликом соціуму, за допомогою якого автор прагне збудити реакцію реципієнта. Актуалізуючи дражливі суспільно-історичні питання, драматург розгортає картину сьогодення у формі дискурсів текстів сучасної літератури, передусім Германа Гессе "Степовий вовк" та "Політ над гніздом зозулі", що посилюють мотив конфлікту людини та системи, який транслюється в авторському тексті п'єси, стаючи, таким чином, прикладом "постколоніального бунту" (Т. Гундорова) в літературі.

Слід звернути увагу і на взаємодію текстів у творі з позиції авторської редуплікації. Категорія автора у п'єсі "АїД" представлена у двох формах – текстовий автор та анонімний автор. Їх взаємодія регламентується текстом твору, що стає простором їх репрезентативності. Текстовий автор – ЯрМик, безпосередньо оприявлений у творі (у вигляді тексту із яким дискутують герої), також його ім'ям підписано п'єсу, що детермінує анонімність фактичного автора. Однак, в імені текстового автора зашифровано ім'я реального – Верещак **Я**рослав **М**иколайович. Подібна гра письменника стає прикладом автодискурсу, що визначається темпоральним компонентом. Це своєрідна апеляція до себе минулого, до пережитої інтенціональності підсумком якої стала поява певного твору. Свідченням творчого Я-діалогу стає автоінтертекст, що репрезентує Я-письменника минулого, який оцінюється з позиції часової віддаленості у теперішньому за допомогою створених ним образів діючих персонажів

А та Д. Відтак, через репліки героїв щодо тексту ЯрМика вибудовується модель творчої авторецепції в якій афективний автор ЯрМик оцінюється анонімним автором, виразниками міркувань та ідей якого стають створені ним персонажі. Таким чином, аналізована п'єса демонструє процес “автокомунікації” (Ю. М. Лотман), що ґрунтується на темпорально-текстологічній основі, розкриваючи риторичку образів Я-автора, які з'являються у текстах письменника. Однак, окрім явища автотекстуальності, “коли претекстом для автора стає його власний текст <...>, що ніби циркулює в тексті, встановлюючи нові й нові зв'язки за рахунок зміни контексту” [18, с. 53], у п'єсі також наявні інтертекстуальні елементи. Цитування творів інших авторів поряд з прийомом автоцитати може свідчити, по-перше, про вписування Я. Верещаком власної творчості у дискурс культури та загальний літературний процес, по-друге, про створення риторички авторської свідомості, що являє собою деміургічну гіперсвідомість, яка продукує загальнолюдські цінності та ідеї поза національним чи особистісним досвідом.

Отже, Ярослав Верещак, зображуючи театр як простір культурної цитати, створив образ театру травми, переводячи його у формат маргінальної структури, що набуває функції ревізії сучасності. Він стає антагоністичною моделлю до сучасної індустрії розваг, апелюючи, перш за все, до інтелектуального реципієнта, який здатен прочитувати культурні куди. Окрім сучасності больовою зоною у тексті також виявляється історія, представлена у формі автоінтертексту. Автор зосереджує увагу на кризі духовності, на перетворенні культури на товар. Герої Я. Верещака розмірковують над проблемами взаємодії влади та мистецтва, дають оцінку сучасній політичній ситуації, проводячи паралелі з історією, обговорюють вічні проблеми взаємодії духовного та матеріального, життя та мистецтва, чоловіка та жінки, піднімають також специфічне питання відносин актора та його ролі. Таким чином, мовою театральної семантики драматург здійснює рефлексію сучасного стану культури та суспільства.

ЛІТЕРАТУРА

1. Андреева И. М. Театральность в культуре. / И. М. Андреева. – Ростов-на-Дону: Южно-Российский гуманитарный институт, 2002. – 188 с.
2. Барышникова Д. Языки культуры: начала взаимодействия в новоевропейском пространстве / Дарья Барышникова // Языки культур: Взаимодействия. Сборник научных трудов. – М.: Российский институт культурологи, 2002. – С. 44–55.

3. Бистрицький Є. К., Пролеєв С. В., Кобець Р. В., Зимовець Р. В. Ідея культури: виклики сучасної цивілізації / Є. К. Бистрицький, С. В. Пролеєв, Р. В. Кобець, Р. В. Зимовець. – К.: "Альтерпрес", 2003. – 192 с.
4. Верещак Я. ЯрМик. АїД: Комедія гістєрична [Авторський рукопис] / Ярослав Верещак. – 3 др. арк.
5. Вислова А. Сцена в зеркале екранного сознания / Анна Вислова // Языки культур: Взаимодействия. Сборник научных трудов. – М.: Российский институт культурологи, 2002. – С. 311-328.
6. Гундорова Т. Транзитна культура. Симптоми постколоніальної травми: статті та есеї / Тамара Гундорова. – К.: Грані-Т, 2013. – 548 с.
7. Караванський С. Практичний словник синонімів української мови / Святослав Караванський. – К.: "Українська книга", 2000. – 480 с.
8. Корнієнко Н. Запрошення до хаосу. Театр (художня культура) і синергетика. Спрба нелінійності / Неллі Корнієнко. – К.: Нац. центр театр. мистець. ім. Леся Курбаса, 2008. – 246 с.
9. Корнієнко Н. Український театр у переддень третього тисячоліття. Пошук (Картини світу. Ціннісні орієнтири. Мова. Прогноз) / Неллі Корнієнко – К.:Факт, 2000. – 160 с.
10. Левченко О. Театр у системі філософської антропології: Монографія / Олена Левченко. – К.: Нац. центр театр. мистець. ім. Леся Курбаса, 2012. – 296 с.
11. Леман Х-Т. Постдраматический театр / Ханс-Тис Леман; [пер. с нем. Н. Исаева]. – М. : Издательство: Фонд развития искусства драматического театра Анатолия Васильева, 2013. – 308 с.
12. Леман Х-Т. Постдраматический театр [Електронний ресурс] / Ханс-Тис Леман; [пер. с нем. Ю. Лидерман]. – Режим доступу до видання:
13. Новикова М. Міфи та месія / Марина Новикова. – К.: Дух і літера, 2005. – 432 с.
14. Огнева Т. Театр і кіно у контексті мистецтвознавчих концепцій початку ХХ століття. Монографія / Тетяна Огнева. – К.: ВАДЕКС, 2014. – 432 с.
15. Рєпина Е.А. Политический текст: психолінгвистический анализ воздействия на электорат. Монография / Под ред. В.П. Белянина / Предисловие В.А. Шкуратова. — М.: ИНФРА-М, 2011. – 92 с.
16. Сидорина Т.Ю. Философия кризиса: Учебное пособие / Т.Ю. Сидорина. – М.: Флинта: Наука, 2003. – 456 с.
17. Тазетдинова Р. Р. Культурное событие как частный случай театральности культурного процесса [Електронний ресурс] / Тазетдинова Руфина

Ринатовна // Материалы Междунар. заочной науч.-практ. конф. “Вопросы социологии, истории, политологии и философии”. – Новосибирск: СибАК, 2012. – Режим доступа до видання: <http://sibac.info/index.php/2009-07-01-10-21-16/1154-2012-02-10-05-00-31>

18. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжсуб’єктні реляції української драми: Монографія. / Мар’яна Шаповал. – К.: Автограф, 2009. – 352 с.

“МОВНА” ПОЕЗІЯ США Й ДИСКУРС ПОСТМОДЕРНІЗМУ: ДО ПРОБЛЕМИ ТЕОРЕТИЧНОЇ МОВИ

Олеся БОНДАРЕНКО

Київський національний лінгвістичний університет

Стаття присвячена феномену “мовної” поезії США, що часто розглядається дослідниками у контексті літературного та філософського постмодернізму. У розвідці здійснюється спроба продемонструвати, яким чином поетикальні та епістемологічні параметри “мовної” поезії проблематизують дискурс постмодернізму, що зумовлює певний спосіб читання та тлумачення текстів. Автор стверджує, що аналізована поезія потребує іншої теоретичної мови – такої, що зможе віддати належне її інтелектуальному внеску та новаторському характеру, що їх неможливо зредукувати до постмодерністських фігур заперечення.

Ключові слова: “мовна” поезія, постмодернізм, Рей Армантраут, Чарльз Бернстін.

Стаття посвящена феномену “языковой” поэзии США, которую исследователи часто помещают в контекст литературного и философского постмодернизма. В статье предпринимается попытка продемонстрировать, каким образом поэтикальные и эпистемологические параметры “языковой” поэзии проблематизируют дискурс постмодернизма, обуславливающий определенный способ чтения и интерпретации текстов. Автор полагает, что рассматриваемая поэзия требует иного теоретического языка – такого, который сможет отдать должное ее интеллектуальному вкладу и новаторскому характеру, несводимому к постмодернистским фигурам отрицания.

Ключевые слова: “языковая” поэзия, постмодернизм, Рэй Армантраут, Чарльз Бернстин.

The article focuses on the American phenomenon of Language poetry, which is often placed in the context of postmodernism. It attempts to demonstrate how the poetic and epistemological parameters of Language poetry put into question some of