

13. Элиаде М. Священное и мирское / Мирча Элиаде [пер. с фр. Н.К. Грабовского]. – М. : Изд-во МГУ, 1994. –144 с.
14. Kaczorowski J. Literatura jako mistyka / J. Kaczorowski // Ibid. – S. 50.
15. May Antoinette. Żona Piłata / Antoinette May [przełożona z ang. M. Jabłońska-Majchrzak]. – Poznań : Dom Wydawniczy Rebis, 2008. – 448 s.
16. Otto R. Świątość / R. Otto. – Warszawa, 1968. – S. 35
17. Sawicki S. Sacrum w literaturze / S. Sawicki // Poetyka. Sacrum Interpretacja. – Warszawa, 1981. – S. 172–192.

ГІБРИДНІСТЬ ДРАМАТИЧНОЇ ФОРМИ ЯК ЗАСІБ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ЖАЛОБИ У ЦИКЛІ “КОРОТКИХ ДРАМ” Ф. МІНЬЯНА

Ганна РАБОТЯГА

Київський національний лінгвістичний університет

У середині 90-х років у поетиці творів Ф. Міньяна відбувається перехід від максималізму до мінімалізму. Збірки “Короткі драми (1)” (1995 р.) і “Короткі драми (2)” (1996 р.) – це два твори присвячені темі смерті і жалоби, які з’явилися в результат роботи над малою драматичною формою. У статі досліджується те, яким чином, балансує між голосами мертвих і живих, залучаючи до структури збірок вставні драми і переходи від авторських ремарок до реплік персонажів, драматург перетворює театр на місце переживання травматичного досвіду доби, на місце, де звучать жалобні плачі чи хвалебні гімни присвячені сучасній людині.

Ключові слова: мінімалізм, мала драматична форма, гібридність, жалоба.

В середине 90-х годов в творчестве Ф. Миньяна происходит переход от максимализма к минимализму. Сборники “Короткие драмы (1)” (1995 г.) и “Короткие драмы (2)” (1996 г.) – это два произведения посвященные теме смерти и траура, которые появились в результате работы над малой драматической формой. В статье исследуется то, каким образом, балансируя между голосами мертвых и живых, включая в структуру сборников отдельные драмы, используя переходы от авторских ремарок к репликам персонажей, драматург превращает театр в пространство переживания травматического опыта века, в пространство, где звучат траурные песни или хвалебные гимны, посвященные современному человеку.

Ключевые слова: минимализм, малая драматическая форма, гибридность, траур.

In the mid-1990s, F.Miniana moved from maximalism to minimalism. His collections “Drames Brefs (1)” (1995) and “Drames brefs (2)” (1996) were created as the result

of the work on short drama and dealt with the issues of death and mourning. The article dwells on the author's manner of balancing between the voices of dead people and those who are alive. In the structure of the collection, the author uses separate plays and the passages from the author's remarks to cues; the playwright therefore transforms the theatre into the place of present traumatic experience with the laments and songs of praises about modern individual.

Key words: minimalism, short drama, hybridity, mourning.

У 80-х – 90-х роках ХХ ст. французька драматургія все частіше починає звертатись до короткої форми, що було пов'язано з відмовою від беззаперечного авторитету драматичного тексту [8] й концепції “великого наративу” [3]. У дисертації “На рівні слів. Коротке театральне письмо у Франції (1980–2007)” (*À l'échelle des mots. L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007)*, 2009) Александр Кучевскі зазначає, що до першої хвилі авторів, які працюють з короткою формою, належать Ф. Міньяна, Н. Ренода, Д.-Ж. Габілі, Р. Фіше, К. Рюльє, М. Азама, Е. Кормана (Philippe Minyana, Noëlle Renaude, Didier-Georges Gabily, Roland Fichet, Christian Rullier, Michel Azama, Enzo Cormann), до молодшого ж покоління належать К. Дюренже, С. Ланефранк, Ф. Мелькіо (Xavier Durringer, Sophie Lannefranque, Fabrice Melquiot) [4, с. 16]. Дослідник пояснює успіх короткої форми загальним контекстом доби: “репрезентація світу у творах мистецтва і медіа-засобах і наше безпосереднє перебування у цьому світі – це два аспекти нашої реальності, які переплітаються поміж собою все частіше і тісніше” [4, с. 48]. Розмежування між досвідом життя у світі (події, які ми переживаємо) і оповіддю про цей світ (розповіді про події, які ми переживаємо) стає все більш відносним, при цьому більшість медійних повідомлень про сьогодення – це короткі оповіді, які продукуються з шаленою швидкістю. Якщо на початку ХХ ст. “локомотив” став символом стрімкого ритму життя людини, то у наші дні йдеться про швидкий обмін інформацією, який і характеризує роль короткої форми [4, с. 48].

Строкатість текстової матерії п'єс Ф. Міньяна впливає на спосіб функціонування основних мовленнєвих жанрів драми – діалогу і монологу, а також на структурування драматичної дії. У ній важко однозначно виокремити провідну тему, а центральний конфлікт замінює поліфонія мікросуперечок. Тяжіння до відокремлення всередині драми близьких одна одній, але при цьому незалежних, історій яскраво виражено у “Коротких драмах (1)” (*Drames brefs (1)*, 1995) і “Коротких драмах (2)” (*Drames brefs*

(2), 1997). Сам драматург вважає написання цих збірок новим етапом власної творчості, який полягав у переході до мінімалізму: “Раптом після довгого шляху, після логореї, монологів і надмірної балакучості у творчості 80-х років переді мною постала коротка форма як потреба у звільненні від чогось. Мені здається, що в середині 90-х років світ змінився так сильно, що нам терміново потрібно було про це сповістити, і коротка форма стала цим сигналом” [7, с. 132]. Загострення уваги до короткої форми пов’язане з особливостями конкретного історичного моменту, а також з тим, що цей формат є продуктивним для експериментування в поезиці. Таким чином, у збірках мікродрам Ф. Міньяна робить спробу випрацювати широку палітру поетикальних прийомів, спрямованих на репрезентацію подій кризь призму естетики банального.

Вважаючи на напруження, яке виникло між текстовим і сценічним компонентами театру кінця ХХ ст., одним з продуктивних підходів до вивчення феномену драми зазначеного періоду видається розбір тексту, який виконує паратекстуальну функцію по відношенню до монологів і діалогів персонажів. Такими елементами можуть бути, з одного боку, більш використовувані у прозі епіграф, передмова, післямова, вставна новела, а, з іншого боку, вживані суто у драматургії просторово-часові вказівки і сценічні ремарки (дидакалії). У збірках “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)” Ф. Міньяна використовує обидва різновиди паратексту.

Вживання у назві збірок слова “драма” у множині вказує на те, що цей текст не зосереджується довкола єдиної драматичної дії, натомість він є зібранням окремих коротких драматичних текстів. Перша збірка була написана на замовлення молодій трупі “Гомін світу” (*Bruit du monde*), сформованої у 1994 р. після проведення Навчально-експериментальної майстерні при театрі Сорано, м. Тулуза. Збірка складається з “Прологу”, “Першої частини”, “Другої частини”, “Третьої частини”, “Четвертої частини”, “П’ятої частини”, “Вкладки (Кінокадру)” (*Insert* – термін, який використовується на позначення перебивки в аудіо- і відеомонтажі) і “Шостої частини”. За кілька років драматург продовжив роботу над малою драматичною формою і видав другу збірку коротких драм. Цього разу до неї увійшло дев’ять драм: “Перша частина. Друг”, “Друга частина. Саме так”, “Третя частина. Інтерв’юер”, “Четверта частина. Траур”, “П’ята частина. Скорбота”, “Шоста частина. Нічна пора”, “(Філокет)”, “Сьома частина. Немічний”, “Восьма частина. Облуда”. Незважаючи на те, що кожна з частин є змістовно завершеною одиницею, нумерування

коротких драм, пролог у першій збірці, а також вставні частини “Вставка” і “(Філоктет)”, у обох збірках є ознаками цілісності їхньої структури. До того ж, загальний обсяг кожної зі збірок відповідає загальноприйнятому обсягу драматичного тексту, призначеного для виконання протягом одного театрального спектаклю. Таким чином, “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)” слід сприймати як своєрідні твори, присвячені темі смерті і жалоби.

Тонку грань поміж життям і смертю Ф. Міньяна намагається передати через переходи між двома різновидами драматичного тексту: репліками персонажів і авторськими дидаскаліями. Діалоги і монологи є формою сценічного вираження живих персонажів, які перебувають на сцені тут і тепер. Дидаскалії – це текст, “винесений за дужки” сценічної дії. Традиційно дидаскалії мали статус авторського коментаря щодо організації сценічного мовлення, але у драматургії Ф. Міньяна дидаскалії набувають значення сценічного тексту іншого рівня. Якщо монологи і діалоги персонажів – це голос живих, то ремарки – це голос мертвих, який проривається у сценічний простір. У зазначений збірках накладання “мертвого” і “живого” текстів відбувається на двох рівнях. На мікрорівні кожна з драм є переплетенням монологів і сценічних ремарок, на макрорівні драми “Пролог”, “Вставка” і “(Філоктет)” є текстами другого плану, які проникають у основну текстову канву збірок.

Перша збірка розпочинається “Прологом”, за обсягом у ньому переважають дидаскалії, а не діалогічна частина. Власне вони слугують тлом, на якому стає можливим вибудувати діалог з небагатослівних реплік, які час від часу повторюються. Завдяки цьому контексту, щоразу повторюючись, та сама репліка набуває додаткових значень. У сцені задіяні чотири персонажі: мати, дочка, син-ліліпут і сусідка. Троє з них поєднані родинними зв’язками, які і визначають їхню мовленнєву поведінку, мати по черзі розмовляє зі своїми дітьми, а сусідка жодного разу не включається у їхній діалог. На початку вона дає команду замовкнути собаці, і повідомляє, що “*Бабет у комі*” (*Babette est dans l’coma*) [5, с. 13]. Цю ж саму фразу вона повторює, коли мати наказує дочці погуляти з молодшим братом. У фіналі знову з’являється сусідка, щоб повідомити, що “*Бабет дала дуба*” (*Babette a passé l’arme à gauche*) [5, с. 14] і наказати собаці замовкнути.

Оскільки ці слова відповідають розвитку дії, можна зробити припущення, що Бабет – це ім’я матері, адже вона перебуває у напівдрімоті і засинає після кожної своєї репліки, а у фіналі помирає від серцевого

нападу. При цьому родина і сусідка існують паралельно, адже, навіть перебуваючи на одній сцені, вони не розмовляють поміж собою. Точно визначити, хто така Бабет і кому саме намагається повідомити про її смерть сусідка, неможливо.

Ще однією загадкою залишаються слова, які дочка шепоче матері після того, як повертається з прогулянки без брата. Розгнівана мати вбиває свою доньку, і в цю мить з’являється зниклий син: *“Все ще розлючена мати раптом завмирає над мертвим тілом дочки, побачивши ліліпута, який нібито втопився у річці з вини її доньки, випускає з рук ножиці, хапається за серце, страшно гарчить і помирає”* (*La mère qui s’acharne encore sur le corps mort de sa fille, s’interrompt, et voyant le gnome, qu’elle croyait noyé dans la rivière par les bons soins de sa fille, laisse tomber les ciseaux, porte les mains à son coeur, émet d’affreux gargouillis et meurt*) [5, с. 14]. Такий фінал значно підвищує інтерес глядача до прихованої репліки, яка могла б пояснити ключову подію, про яку йдеться у пролозі, – зникнення ліліпута.

Отже, для того, щоб зобразити подію у форматі короткої драми, у пролозі Ф. Міньяна вибудовує дві паралельні системи персонажів, в репліках яких легко відслідковуються подібні мотиви, при цьому ключова репліка, яка б могла стати поясненням ситуації, що склалася, пропускається. У дидаскаліях також вказано, що час від часу на коротку мить гасне світло, цей прийом вказує на постійне випускання невеликих фрагментів дії і також підсилює еліптичність зображеної дії. Короткі репліки компенсуються розлогими дидаскаліями, у яких автор намагається витворити якомога детальніший контекст розмови.

Досить коротка вербальна частина постійно доповнюється іншими звуками: персонажі “хрупуть”, “важко дихають”, “плачуть”, “голосно скрикують”, “пхінькають”, “виють”, “гарчать”; кожна поява на сцені сусідки супроводжується собачим гавкотом. Емоційно багате звукове наповнення прологу і рамкова композиція створюють “оболонку”, у середині якої міститься порожнеча, адже ключові слова, які сказала донька матері, залишаються недоступними глядачеві. Для пояснення поетики сучасної французької короткої драматичної форми А. Кучевські запозичує кінематографічний термін “наїзд” (*zoom*), який використовується для збільшення зображуваного предмету. “Текстовий наїзд” полягає у виокремленні слова або фрази у мовленнєвому потоці з метою підсилення його конотаційного навантаження і розширення семантичного поля

довкода цього слова [4, с. 111]. У розглянутому прикладі з “Прологу” “Коротких драм (1)” цікавим є те, що текстовий наїзд парадоксальним чином здійснюється на відсутній “предмет”.

У структурі збірки “Короткі драми (1)” особливе місце займає також частина “Вставка (Кінокадр)”. Вона знаходиться між “П’ятою” і “Шостою” драмами. Авторські ремарки вказують на те, що в цій частині актор не з’являється на сцені у традиційний спосіб. Натомість існують окремі відео- і аудіоряди. Пізніше Ф. Міньяна використав цей прийом у п’єсі “Помешкання” (1999 р.). На сцені проектується статичний крупний план обличчя літньої жінки із закритими очима. Вона відкриває їх перед початком і у кінці кожної з чотирьох яв.

Аудіоряд складається з реплік, які промовляють два голоси. Провідним є перший голос, а другий виконує лише допоміжну роль. Чотири яви – це чотири спроби першого голосу переказати історію самогубства жінки. Після першого і другого монологів другий голос промовляє єдину фразу “Добре!” (*All right!*), після третього – голос ледь чути, а у фіналі він зовсім зникає. Цей вигук служить для організації мовленнєвого спілкуванні персонажів. Один з них займає позицію мовця, інший – слухача, який цим словом сигналізує, що вважає повідомлення таким, що достатньою мірою розкриває тему їхньої розмови. З кожним наступним монологом перший голос звучить все впевненіше і, зрештою, повністю витісняє другий голос, що є свідченням його успішного звільнення від тягаря переживань травматичної події.

Перший монолог починається фразою: “*Вона походжала туди... туди і назад/ Снутошене обличчя*” (*Elle faisait les cent les cent pas/ Visage ravagé*, 1 ява) [5, с. 63]. Далі ця фраза редукується у різних варіаціях, але незмінно залишається першою в кожному наступному монолозі: “*Туди і назад/ жертва свого...*” (*Les cent pas/ Victime de son*, 2 ява) [5, с. 63] – “*Туди і назад, туди і назад/ Фіаско*” (*Les cent pas, les cent pas/ Fiasco*, 3 ява) [5, с. 65] – “*Туди і назад, туди і назад/ Фіаско*” (*Les cent pas, les cent pas/ Fiasco*, 4 ява) [5, с. 65]. Головною зміною, яка відбувається у наступних варіаціях першої репліки, є зникнення підмета і присудка. Модифікації грамагічної структури тісно пов’язані з процесом розкривання ключової події аналізованої драми – “фіаско” жінки. Це слово повторюється у кожній яві, набуваючи все чіткішого словесного визначення. На початку оповідач уникає прямого називання того, що трапилось, але починає накопичувати окремі натяки: “*у ній так мало життя*” (*si peu de vie en elle*), “*причинний метелик*” (*Papillon affolé*), “*Фіаско*” (*Fiasco*) [5, с. 63].

На початку другого монологу присудок зникає, натомість більш конкретно пояснюється, що йдеться про самогубство: “*Фіаско / Єдиний вихід – це спочити з миром / під сонцем рівно / о півдні / зі скуйовдженим волоссям пішла / Без сліз / До урвища / Бліда / Прощання / Бульк / Туди туди у воду туди / Як і її мати, яка буда з...//*” (*Fiasco / Pas d'autre issue que la paix du tombeau / sous le soleil tapant / Midi / Cheveux épars alla / Pas de larme non / Au promontoire / Pâle / Dernière révérence / Plaf / Là là dans les eaux là / Comme sa mère qui était de de*) [5, с. 64].

У третьому монолозі зберігається та сама послідовність дій, але оповідається про них пунктирно, натомість у кінці додається нова інформація про саме поховання: “*Костюм беж / напіввідкрите око / Самотня бліда / Костюм беж чи сірватий беж / Чорна труна / Поховання клопоти*” (*Tailleur beige / Oeil entrouvert / Seule pâle / Tailleur beige ou greige / Cercueil noir / Funérailles tintouin*) [5, с. 65]. Останній четвертий монолог є чітко структурованим і повним повідомленням про те, що відбулося.

Відповідно до того, як розкривається сутність “*фіаско*” жінки, зменшується увага до опису її обличчя. На початку п’єси міститься портрет героїні історії: “*Обличчя спустошене / Маска // Не обізнана у законах / Не пристосована до жорстокості*” (*Visage ravagé par / Masque de / Ignorant tout des lois de ce / Peu préparée aux rudesses de*) [5, с. 63]. Далі зберігається лише епітет “*бліда*”, який зникає в останньому монолозі, тут змінюється і фокалізація, адже фінальна фраза про те, що немає “*Жодної сльози, яка не встигла висохнути / або скотилась із запізненням*” (*Pas de larme non tarées / ou lentes à venir*) [5, с. 66] стосується вже не жінки, а людей, які прийшли на її поховання. Цей перехід є дуже важливим для сприйняття візуального ряду драми. Обличчя у відєоряді, який проєкується на сцену, однаково може ідентифікуватись і з самою жінкою, і з учасниками її поховання, і з голосом, що промовляє монологи. Таким чином, намагаючись визначити, який саме з названих варіантів є вірним, глядач активно залучається до конструювання сенсу події, зображеної у “Вставці (Кінокадрі)”.

Останнім прикладом вставної частини у серії коротких драм є “(Філоктет)” (“Короткі драми (2)”). Назву цієї частини взято в дужки, що вказує на її особливе місце у структурі збірки. Ця драма має міфологічну основу. У ній йдеться про епізод Троянської війни, пов’язаний з ахейський героєм Філоктетом. Одиссей наказав покинути на безлюдному острові

Лемності пораненого воїна, але був змушений повернутись до нього, щоб отримати лук і стріли Геракла, необхідні для перемоги над троянським військом. Цей епізод був досить популярним за доби класичної грецької трагедії, зокрема, до нього звертався Софокл [2]. У античного трагіка драматичний конфлікт крився у зіткненні інтересів трьох персонажів: Одиссея, Неоптолема і самого Філоктета. Розв'язка наставала, коли Філоктету являється Геракл, щоб зобов'язати його повернутися з луком у військо і йти на Трою.

Ф. Міньяна залучає відомий міфологічний сюжет частково, він не згадує Одиссея, Неоптолема і Геракла, увага цілковито зосереджується на Філоктеті. Монолог Філоктета – це репліка обсягом у дві сторінки без жодного розділового знаку. Подібний спосіб конструювання драматичного монологу використав Б.-М. Кольтес у п'єсі “У самотності бавовняних полів”. Ф. Міньяна йде далі у своєму експериментуванні – всі слова у монолозі Філоктета написані великими літерами. На позначення подібної мовленнєвої конструкції А. Кучевскі використовує термін “скоуп” (з англ. *scope* – обсяг, спектр) [4, с. 104]. Йдеться про певний обсяг інформації, який структурується межами мовленнєвого повідомлення. Усунення синтаксичних і типографічних маркерів є стилістичний прийом, який спричиняє семантичну фрустрацію. Виникають числені амфіболії – структури, які допускають двозначне тлумачення [1]. Прикладом амфіболії у “(Філоктеті)” є наступний фрагмент: “Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ НА ОСТРОВІ Я СМЕРДІВ А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ УСУНЕНИЙ Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ” (JE PUAIS DU PIED ET ILS M'ONT ABANDONNE DANS L'ÎLE JE PUAIS ET ILS M'ONT ABANDONNE EXCLU J'ETAIS EXCLU DES AFFAIRES DE LA GUERRE) [6, с. 55]. Плутанина тут виникає з обставиною місця “на острові”, можливі два варіанти членування фрази: **Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ НА ОСТРОВІ / Я СМЕРДІВ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / УСУНЕНИЙ / Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ**; або **Я СМЕРДІВ ЧЕРЕЗ НОГУ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / НА ОСТРОВІ Я СМЕРДІВ / А ВОНИ МЕНЕ ПОКИНУЛИ / УСУНЕНИЙ / Я БУВ УСУНЕНИЙ ВІД ВІЙСЬКОВИХ СПРАВ**.

У першому варіанті мовлення персонажа більш збалансоване. Він промовляє два поширені речення, потім повторює їх, випускаючи обставина. У кінці резюмує, що з ним сталося, симетрично віддзеркалюючи

попередню структуру: непоширене речення і поширене речення. У другому варіанті важливий часовий зсув, у перших двох рядках йдеться, про рішення побратимів покинути його, а у наступних, про те, що він продовжує страждати на острові, де вони його покинули. Отже, усунення розділових знаків залишає актору вибір одного з варіантів артикуляції цього монологу. В першому варіанті мовлення буде характеризувати Філоктета як виваженого відстороненого оповідача, по відношенню до подій, що з ним трапилися. У другому – Філоктет постає більш глибоким емоційним персонажем.

Ще одним прикладом подвійної інтерпретації слів Філоктета може бути фраза “JE HAISSAIS LES GRECS MES FRERES C’ETAIENT MES ENNEMIS” [6, с. 55]. Залежно від того, чи пауза буде зроблена до “моїх братів” чи після, зміниться і переклад: “Я НЕНАВИДИВ ГРЕКІВ / МОЇ БРАТИ ЦЕ БУЛИ МОЇ ВОРОГИ” або “Я НЕНАВИДИВ ГРЕКІВ МОЇХ БРАТІВ / ЦЕ БУЛИ МОЇ ВОРОГИ”. У першому варіанті персонаж ненавидить греків, у другому – своїх братів. Очевидно, що греки і є його братами, проте, залежно від того, яким словом він називає тих, хто образив його, створюється враження більш чи менш відстороненого переживання.

У кінці монологу Філоктета стає зрозумілим, чому його ім’я, зазначене у назві драми, взято в дужки. До глядача звертається вже померлий персонаж, який не пам’ятає, що трапилось з ним після зустрічі з Одиссеєм.

Отже, поетика банального Ф. Міньяна балансує між голосами мертвих і живих з метою розкриття теми смерті і скорботи. Обираючи форму “короткої драми”, драматург намагається говорити мовою, яку легше зрозуміє звиклий до потоку медіа-повідомлень глядач. Драми “Пролог”, “Вставка” і “(Філоктет)”, які займають особливе місце у структурі збірок “Короткі драми (1)” і “Короткі драми (2)”, демонструють, яким чином паратекст і авторські ремарки взаємодіють з основним драматичним текстом, балансує між голосами мертвих і живих заради розкриття теми смерті і скорботи.

ЛІТЕРАТУРА

1. Словopedia [Електронний ресурс] / Словopedia. – Режим доступу до видання: <http://slovopectia.org.ua/37/53392/251333.html>
2. Софокл. Філоктет [Електронний ресурс] / Софокл. – Режим доступу до видання: http://az.lib.ru/s/sofokl/text_0060.shtml
3. Branby D., Poicheval A. Le théâtre en France de 1968-2000 / David Bradby, Annabel Poicheval. – P.: Honoré Champion, 2007. – 752 p.

4. Koutchevsky A. A l' échelle des mots. L'écriture théâtrale brève en France (1980-2007) : thèse de doctorat sur les études théâtrales / Koutchevsky Alexandre. – Rennes, 2009. – 448 ñ.
5. Minyana Ph. Drames brefs (1) / Philippe Minyana. – P.: Théâtrales. – 1995. – 77 p.
6. Minyana Ph. Drames brefs (2) / Philippe Minyana. – P.: Théâtrales. – 2006. – 69 p.
7. Pons H. Epopées intimes. Entretien avec Philippe Minyana / Hervé Pons. – Besançon: Les Solitaires Intempestifs, 2011. – 141 p.
8. Ryngaert J.-P. Ecritures dramatiques contemporaines 2e ed. / Jean-Pierre Ryngaert. – P.: Armand Colin, 2011. – 220 p.

КРИЗА САМОІДЕНТИЧНОСТІ ЯК СПОСІБ ВІДРИВУ ВІД ПРОСТОРУ ТА ПРОСТОРОВОСТІ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНСЬКІЙ ПОЕЗІЇ

Олена РОСІНСЬКА

У статті розкривається специфіка просторового самоусвідомлення ліричного суб'єкта в сучасній українській поезії, руйнування самоідентичності як способу відходу від абсурдної дійсності, утрата закоріненості та пошук її. Проблема розкривається шляхом аналізу типових часопросторових символів та символів тілесності й самості в поетичному тексті. Осмислюється специфіка екзистенційно зумовленого сприймання переважно урбаністичного простору в творчості сучасних українських поетів як екзистенційної пастки, духовно мертвого простору “недоіснування”.

Ключові слова: хронотоп, топос, ліричний герой (суб'єкт), екзистенційний, постмодернізм, символ.

В статье раскрывается специфика пространственного самосознания лирического субъекта в современной украинской поэзии, разрушение самоидентичности как способа ухода от абсурдной действительности, потеря укорененности и поиск ее. Проблема раскрывается путем анализа типичных пространственных символов телесности и самости в поэтическом тексте. Утверждается, что пространство воспринимается современными художниками как экзистенциальная ловушка, духовно мертвое пространство.

Ключевые слова: хронотоп, топос, лирический герой (субъект), экзистенциальный, постмодернизм, символ.