

УДК 821.111(73)-2.09,,19":792.01

Анна ГАЙДАШ

## СВОЄРІДНІСТЬ ОБРАЗНОЇ СИСТЕМИ У П'ЕСІ ТІНИ ХАУ «НАРОДЖЕННЯ ТА ПІСЛЯ НАРОДЖЕННЯ»

У статті досліджуються особливості системи образів п'єси «Народження та після народження» американської жінки-драматурга Тіни Хау. З'ясовано, що антиномічна характеристика персонажів сприяє постановці та освітленню пограничної ситуації.

**Ключові слова:** жіноча драматургія, Тіна Хау, система образів, антиномія, нуклеарна родина.

Письменницьким кредо відомої американської жінки-драматурга Тіни Хау є твердження: «Якщо ви заволодієте увагою тисячі підлітків, ви зможете майже все» (переклад мій. – А.В.)<sup>1</sup> [12]. Університетський викладач, взірцева мати і дружина, нащадок творчої еліти нью-йоркської родини, письменниця йде тернистим шляхом по театральній сцені США. На відміну від творчості колег-сучасниць – М. Норман, Б. Хенлі, В. Вассерстайн, найвідоміші п'єси яких були нагороджені престижною пуліцерівською премією, драматургія Тіни Хау (Tina Howe) довгий час залишалася незатребуваною в театральних колах Нового Світу. Більше того, реакцією на вистави експериментальних п'єс молоді письменниці стали вкрай негативні відгуки театральних рецензентів США. Так, глядацька рецепція змусила дещо змінити творчі пошуки драматургині та, водночас, привернула увагу провідної академічної спільноти країни. Такі сучасні американські театрознавці, як К. Бігсбі, Дж. Браун, Х. Кейссар та Дж. Рогофф [4; 6; 9; 11] виокремлюють п'єси Хау у доробку жінок-драматургів кін. ХХ – поч. ХХІ ст. Авторка більше 15 текстів для сцени Тіна Хау ставить неочікувані запитання та пропонує своєрідні вирішення екзистенціальних конфліктів, активізованих у її творах. Зовні її сценічні тексти часто схожі на недобудовані споруди, однак онтологічна проблематика центральних мотивів наштовхує на пильні й глибокі роздуми.

Палка прихильниця театру абсурду, Хау деконструє драматичну композицію у п'єсах раннього етапу та провокує у підтексті метафізичні рефлексії. Письменниця умовно поділяє свої

---

<sup>1</sup> Усі цитати, наведені в статті, переклала автор.

п'єси на два цикли – «Нетактовні» («Bare Hands») та «Елегантні» («White Gloves»). До першого циклу відноситься п'єси зі збірки «Назустріч до Занзібару та інші п'єси», надруковані у збірці 1995 р. По суті, головною відмінністю ранніх «нетактовних» текстів від пізніх, номінованих на різноманітні літературні премії, «елегантних» п'єс, є «дослідження жіночого досвіду новими, оптимістичними й скандальними засобами» [13]. Однією з найбільш приголомшливих п'єс «нетактовного» циклу залишається твір «Народження та після народження» («Birth and After Birth»), написаний у 1973 році<sup>1</sup> [7]. Найбільш повним дослідженням цієї п'єси стала розвідка американського літературознавця Дженет Браун, в якій підсумовується, що автор акцентує обмеженість можливостей пересічної американської нуклеарної<sup>2</sup> родини (Сенді та Білла Епплів), зануреної у виховання дитини (сина Нікі) у перші роки після її народження. Її колега Х. Кейссар продовжує розробляти концепцію Дж. Браун, інтерпретуючи засадничий мотив «Народження та після народження» як перехід особистісної драми протагоніста у соціо-політичний вимір всього американського суспільства [9, с. 120]. Літературознавчою знахідкою є метафоричний підхід Ненсі Бекіс до п'єси Хау, в якому дослідниця аналізує твір з фізіологічної точки зору та дешифрує «парадокс імпульсивної анархії та задушливого контролю», властивий родині Епплів як інтелектуальних виявів булімії та анорексії [3, с. 43]. Якщо Дж. Браун та Х. Кейссар аналізують текст твору і поза рамками феміністичної драматургічної моделі, то Крістофер Бігсбі розглядає п'єсу Т. Хау як «продукт» свого часу – ери феміністичної ідеології, що дозволяє досліднику вбачати драматизм дії, сконцентрований на проблемі обмеження вибору рольових моделей американської жінки у шлюбі, яка існує в замкненому колі. Потракування образної системи «Народження та після народження» присутні у всіх вищезазначених працях, однак кожного разу у вузькоспецифічному руслі, тоді як всебічний підхід дозволить оглянути історично-сценічний шлях п'єси Т. Хау, висвітлити роль драми в контексті творчого здобутку письменниці

<sup>1</sup> Уперше п'єсу надрукували в антології Онора Мур (1977 р.).

<sup>2</sup> Нуклеарна сімейна модель являє собою родину з двох батьків та дітей на відміну від розширеної сімейної моделі, яка включає у себе представників інших поколінь (наприклад, дідусів та бабусь).

та проаналізувати її текстуальні орієнтири, чому присвячується дана стаття.

Тіна Хау почала працювати над п'єсою у 1970-му і через три роки була готова драма про шлюб, виховання дитини, ведення домашнього господарства та сімейні свята. Водночас, за спогадами драматургині, жодний американський театр не ризикнув тоді поставити п'єсу, в якій на сцені відбуваються уявні пологи, головна героїня перебуває у депресивному стані через неможливість народження ще однієї дитини, а здоровенний волохатий чоловік грає роль чотирирічного хлопчика. І хоча Т. Хау не вважає себе приналежною до феміністичного світу, у передмові до збірки, куди входить п'єса «Народження та після народження» авторка зазначає, що в той час, коли представники «театру абсурду» можуть руйнувати упередження щодо таких суспільних важелів, як влада та ідентичність, жінці письменниці не дозволено «піддавати критиці святиню материнства» [7, с. x].

Мало що відомо про першу постановку п'єси нью-йоркською студійною групою «Готем Арт Тієтр» 1974 р., крім того, що авторка була режисером, і не залишилося жодних рецензій про виставу. Наступну спробу вдихнути сценічне життя у «Народження та після народження» здійснив філадельфійський «Вілма Тієтр» 1995 р., провокуючи в'їдливе ревію театрального критика К. Мейзера [10], який зосереджується у своїй рецепції на симбіотичності та інфантильності членів родини Епплів як ключовій проблемі п'єси Тіни Хау. Першу офіційну Бродвейську виставу («Атлантик Тієтр Кампані», 2006) через 33 роки після написання твору коментували Бен Brentлі та Ден Бакалзо. Якщо Brentлі коментує постанову в розрізі філософії театру абсурду та вбачає зв'язок ідей Т. Хау з драматургією її вчителів – Е. Йонеско та Е. Олбі [5], то огляд Бакалзо тяжіє до традиційної рецепції, згідно з якою п'єса залишається незрозумілою для аудиторії. Тим не менш, рецензент вбачає домінанту авторської позиції у викритті нефункціональності тогочасної нуклеарної родини [2].

За жанровою приналежністю п'єса «Народження та після народження» є драмою абсурду. Проте сама авторка визначає свій твір як оперу-буф – італійській різновид комічної опери. Цей жанр характеризується пошкваленою сценічною дією, веселим, розважальним сюжетом та простими й мелодійними вокальними партіями, які нагадують народні пісні. У п'єсі Т. Хау комічні епізоди

та репліки насправді маскують драматичну колізію твору, ніби приглушують, притлумлюють екзистенційну тугу людського існування – адже після народження, як заявлене в назві п'єси, починається життя.

Зовні в тексті йдеться про шлюб, виховання дитини, ведення домашнього господарства та сімейні розваги. Центральною подією п'єси стає святкування четвертого року народження Нікі Еппла, роль якого грає дорослий актор. Це принципова вимога авторки, що прагне в такий спосіб донести трагічність виховання дитини, яка усвідомлює себе вже відокремленою від батьків особистістю з власними бажаннями, але обмеженими можливостями.

Святкування дня народження є оспівуванням життя, що традиційно надає привід виразити свою любов, огорнути іменинника турботою та радістю. Молоді батьки, для яких народження маленької людини стає найбільш хвилюючою подією, прагнуть створити піднесену атмосферу, прикрасити кімнати, встановити власні ритуали святкування. Тим більше приголомшливою постає інтерпретація Хау членів нуклеарної родини Епплів, що виявляється передовсім у антиномічності персонажів, відсутності адекватної комунікації між ними або незв'язності у спілкуванні. Ірраціональність родинного світу Епплів руйнує радісну подію та створює ефект абсурду. Так, репліки подружжя сприймаються як монологи: Сенді розповідає або про свій незадовільний фізичний стан – випадіння волосся, зубів тощо або згадує анатомічні подробиці після народження сина; Білл, здається, зосереджений на тому, щоб зробити гарний відеофільм з дня народження Нікі, однак разом з тим батько демонструє свою стурбованість ситуацією на роботі. Важливими вкрапленнями у вербальній площині першого акту є цитати з офіційного листа роботодавця Білла: поміж святковими іграми, прикрашанням кімнати та зйомкою на відеокамеру сина Білл раптом звертається до дружини із проханням вислухати його та починає читати листа. Сенді продовжує грати і розмовляти з Нікі та не звертає жодної уваги на слова чоловіка, що утворює своєрідний квазіполілог [1, с. 80] та посилює ефект абсурдності п'єси.

Важливим епізодом для потрактування образу Білла є розповідь персонажа про вигаданого працівника в його компанії, прообразом якого є сам Білл. Зазначимо, що Сенді час від часу підкреслює фіктивність цього персонажу – таким чином, вона ще

раз підтверджує слова чоловіка про те, що їй байдуже, звільнять його чи ні. Між 3 та 4 годинами опівдні вигаданий персонаж Білла заходить в ліфт офісу, поступово знімає весь свій одяг і ... «починає свою самотню, самотню, оголену подорож» [7, с. 117]. Він їздить поміж поверхами, не дозволяючи незнайомцям входити на окуповану ним територію рухливого простору. Вхід дозволено спочатку начальнику бухгалтерії, а згодом і працівникам всього відділку, які весело проводять час, катаючись догори вниз та навпаки – оголені, звичайно. У цій фантазії Білл опиняється у граничній ситуації, в якій людина звільняється від усіх умовностей, зовнішніх норм, загальноприйнятих поглядів, що раніше сковували її, і досягає себе по-іншому. Розповідь Білла завершується мріями персонажа про те, що всі в компанії полюбили працівника.

Під час оповіді Білла Нікі відкриває та закриває дверцята стінної шафи (подібно до дверей ліфту), кожного разу з'являючись у новій масці. Маска як драматургічний засіб зображення людини у театрі ХХ ст. допомагає персонажу звільнитися від будь-яких заборон (наприклад, від соціальних та сексуальних) та досягнути сценічного гротеску. Прийом одягання або знімання масок діючими особами спрямований на руйнування нібито логічної картини світу, з одного боку, та на підкреслення різниці між грою та життям, з іншого. Так, з-поміж безлічі масок Нікі обирає образ малюка, а Сенді – обличчя мами, що вказує на їх небажання виходити за межі своїх повсякденних ролей та страх змін і трансформацій, тоді як Білл у своїх фантазуваннях (які також становлять різновид маскуванню) не боїться перевітлень.

Антиномічність у зображенні персонажів Т. Хау виявляється у тому, що кожна діюча особа окреслена загостреною до парадоксальності особистістю, поєднуючи в собі несумісні, інколи навіть вкрай протилежні ества. Лакмусовим папером в цьому стає поведінка Нікі, який поперемінно приводить батьків у екстатичне захоплення або у лють й шаленство [7, с. 83, 85, 89]. Слід зазначити, що тема виховання дитини у нуклеарній родині піддається гострій критиці американським драматургом: кожного разу Нікі доводиться щонайменше 7-8 разів повторювати те, чого він хоче, але батьки його не слухають. Тому хлоп'я привертає увагу іншими способами: з'являється у білизні своєї матері, смочче великий палець руки, жбурляє речі навколо себе та навіть непритомніє. Відчайдушність батьків Нікі знаходить вираження у гротескному виголошенні

педагогічних тез на кшталт: «Дітям потрібні напучування», «Краще приклад, ніж наука» або «Терпіння – результат усвідомлення», причому батько тримає сина на колінах, а після останнього одинадцятого афоризму слідує ремарка «Тиша» [7, с. 98].

Виголошення цих тез руйнує повільне розгортання сюжетної лінії, крім того, відчувається неприкрите іронізування автора над загальноприйнятими теоретичними засадами виховання. Подібні вклинення утворюють контрастність по відношенню до подієвості твору. У даному випадку сентенції Сенді та Білла прямо протилежні їхньому ставленню до сину і водночас є доволі типовими для світового інституту батьківства. Як відомо, не лише батьки повчають дітей, а й дорослі навчаються толерантності та терпимості від дітей під час процесу виховання.

Якщо у першому акті твору розкрито спільні конфлікти і молоді сім'ї, і кожного з її членів, то у другому акті драматичну напругу доводять до кульмінації гості та родичі родини Епплів – антропологі Джейффри та Майя. Вчені рідко коли бувають на батьківщині через наукову діяльність; спеціалісти з дитячої антропології, вони відмовляються мати власних дітей. Подібне небажання дублюється прізвищем подружжя – Фрід, що в перекладі з англійської означає звільнені; в контексті драми абсурду Джейффри та Майя вільні від відповідальності. З їх оповідань дізнаємося про різні звичаї та ритуали пов'язані з дітьми у найвіддаленіших куточках планети – про вміння туніських, берберських дітлахів або про дівчат з племені Табу. Абстрактність образів Джейффри та Майї підкреслено їх гармонійним ставленням до себе та оточуючих, на відміну від конфліктних та відособлених Епплів. Кульмінацією вечірки стає розповідь антропологів про вигадане плем'я Вон Сі, зокрема ритуал народження дитини трайбу. Оскільки особливістю Вон Сі була публічність і прозорість будь-яких фізіологічних процесів життя племені, то і процес пологів спостерігають всім плем'ям, а допомагають породіллі жінки. Приголомшливим моментом оповіді Майї стає спогад про процедуру, що відбувається одразу після появи немовляти з родового каналу. Жінки племені заштовхують щойно народжену дитину назад крізь родовий канал до материнського черева стільки разів, скільки витримує породіллі. Цей ритуал, роблять висновок вчені, дозволяє жінці багато разів пережити екстаз народження: «Ви маєте пам'ятати, що це надто примітивне плем'я сприймало все буквально. Коли народжує

цивілізована жінка, вона також стає власницькою, тільки дещо по-іншому. Вона привласнює собі досвід народження, про який з насолодою переказує багато разів. Вона привласнює собі дитину, яку намагається якнайдовше тримати при собі. Втім, ці допотопні жінки просто відтворювали ці ж самі імпульси, штовхаючи немовля назад до материнської утроби. Бачте, завдяки цій процедурі примітивна матір могла пережити мить материнства знову, знову та знову» [7, с. 127]. За С.Грофом, штовхання крізь родовий канал символізує форму боротьби народження та смерті [8]. Отже, народження – це зіткнення зі смертю, стан страждань та напруги, який супроводжуватиме особистість весь час її існування.

Важливо підкреслити протиставлення авторкою типової нуклеарної родини Еппл інтелектуальному подружжю без дитини Фрід, які відстоюють різні точки зору по відношенню до інституту батьківства. Дорослі Еппли стурбовані рішенням Джеффі та Майї не народжувати дитину і хоча обидва часом самі не знають, як впоратися із Нікі, переконані у необхідності батьківства. Вони залучають Майю до участі у домашній шараді<sup>1</sup> – граючи, жінка переживає уявні пологи, в результаті яких непритомніє. Страх Майї через відповідальність за дитину або не завжди адекватне виховання Епплами сина демонструє ірраціональність світу двох родин, їх розгубленість перед майбутнім.

Остання сцена другого акту зображує Сенді, Білла та Нікі, які «завмирають у вічних обіймах», що дає привід дослідниці Дж. Браун зробити висновок свого прочитання п'єси: родина Епплів «є більшою мірою складовою суспільства, ніж трьома особистостями» [6, с. 83], хоча здебільшого всі члени родини існують самі по собі. Навіть Нікі, який зв'язує Білла та Сенді, алієнований від кожного з батьків. Він не знаходить порозуміння ні з матір'ю, ні з батьком. Промінь надії у драмі абсурду Хау криється у подарунку антропологів – кінопроекторі зі слайдами дітлахів з усього світу, носіями інших культур, зв'язок з якими дозволить краще зрозуміти та розширити власний досвід буття.

Важливим аспектом для розуміння образної системи п'єси є сюрреалістичність простору, де відбувається дія: так, у будинку Епплів кухня, дитяча, їдальня та вітальня не мають стін, це єдина

---

<sup>1</sup> Пантоміма – одна з частотних невербальних технік, яку широко використовує драматург, що дозволяє вибудовувати дві лінії, які збагачують і прочитання тексту і постановку драматичного твору.

територія, де меблі розташовані поміж плитою та холодильником, а телевізор укинений між пральною машиною, шухлядою з іграшками та відром для сміття. Подібна еклектичність в декораціях підкреслює абсурдність життя, яку кожен по-своєму переживають члени родини.

Своєрідність образної системи в п'єсі Т. Хау виявляється у низці драматичних прийомів, властивих поезиці театру абсурду, зокрема у відсутності глибинної комунікації між персонажами, що дозволяє стверджувати про домінування квазіполілогів, у частотному вживанні ремарки «Тиша», яка руйнує предмет розмови, та у невідповідності між проголошеними намірами та діями персонажів, що утворює атмосферу стагнації.

У річищі подальших літературознавчих шукань найбільш перспективним видається порівняльний аналіз, за допомогою якого можливе дослідження паралелей образних систем інших драматичних текстів Т. Хау.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ:

1. Маркелова С. Абсурдизм в англомовній драмі: ситуативні та мовні засоби створення ефекту абсурдності // Актуальні проблеми філології та американські студії : Мат. III Міжнар. наук.-практ. конф. : [за заг. ред. А.Г.Гудманяна, О.Г.Шостак]. – К.: Вид-во Європ. ун-ту, 2010. – С. 79–81.

2. Bacalzo D. “Birth and After Birth”. – New York. – October 4, 2006. – Режим доступу: [http://www.theatermania.com/off-broadway/news/10-2006/birth-and-after-birth\\_9152.html](http://www.theatermania.com/off-broadway/news/10-2006/birth-and-after-birth_9152.html).

3. Backes N. Body art: hunger and satiation in the plays of Tina Howe / Making a spectacle: feminist essays on contemporary women's theatre / Lynda Hart, editor. – The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1989. – P. 41–60.

4. Bigsby C. Contemporary American Playwrights. – Cambridge UP, 1999. – 440 p. – (American drama – 20<sup>th</sup> century – History and criticism).

5. Brantley B. «The Art of Bringing Up Baby, With All Its Thrill and Terror». – Theater Review. – October 4, 2006. – Режим доступу: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html>

6. Brown J. Birth and after birth / Feminist Drama. Definition and Critical Analysis. – The Scarecrow Press, Inc. Metuchen, New York, Jersey, and London, 1979. – P. 161.



7. Howe T. Birth and After Birth / Approaching Zanzibar and other plays. – N.Y. : Theatre Communications Group, 1995. – P. 79–141.

8. Grof S. Realms of the Human Unconscious. – N.Y., 1976.  
Режим доступу: <http://psylib.org.ua/books/grofs01/index.htm>

9. Keyssar H. Feminist theatre (An introduction to plays of contemporary British and American women). – MacMillan (Publishers LTD), 1984. – 223 p.

10. Mazer C. M. “Birth and After Birth”. – September 21–28, 1995.  
– Режим доступу: <http://www.citypaper.net/articles/092195/article010.shtml>.

11. Rogoff G. Vanishing Acts: Theatre Since the Sixties. – New Haven and L.: Yale UP, 2000. – 306 p.

12. Walker L. A. “Comedies With a Dash of Menace”. – Theater. – April 30, 1989.

13. Wood M. «Interview with Tina Howe held by William Inge Center for the Arts». Режим доступу: <http://www.ingefestival.org/interviews/tinahowetext.htm>

Стаття надійшла до редакції 11.05.2011

А. ГАЙДАШ

#### **СВОЕОБРАЗИЕ ОБРАЗНОЙ СИСТЕМЫ ПЬЕСЫ ТИНЫ ХАУ «РОЖДЕНИЕ И ПОСЛЕ РОЖДЕНИЯ»**

В статье исследуются особенности образной системы пьесы «Рождение и после рождения» американской женщины-драматурга Тины Хау. Установлено, что парадоксальная характеристика персонажей определяет пограничную ситуацию, заданную автором.

**Ключевые слова:** женская драматургия, Тина Хау, образная система, нуклеарная семья.

A. GAIDASH

#### **SYSTEM OF DRAMATIC CHARACTERS IN TINA HOWE'S PLAY “BIRTH AND AFTER BIRTH”**

This paper focused on the peculiarities of characters in the play “Birth and after birth” written by the American woman playwright Tina Howe.

**Key words:** women drama, Tina Howe, characters, nuclear family.