

функції протагоніста-діяча: формування сюжету і системи персонажів. Визначено тип характеру головної дійової особи і авторська мотивація такого типу.

Ключові слова: протагоніст, характер, плаский характер, персонаж, тип, функція персонажа.

Summary

Zabiiaka I. The Functions of the Protagonist in the Novel "Shapka" by Vladimir Vojnovich

On the bases of the theories by Y.Lotman, A.J.Greimas, E.M. Forster about the functions and types of characters in the novel "Shapka" by V. Vojnovich is analyzed. The functions of the protagonist are named. It forms the plot and the characters system. The type of protagonist's character and author's motivation of this type is studied.

Key words: protagonist, character, flat character, type, functions of the character.

Статья поступила в редакцию 10.11.2013.

УДК 821.161.2-21

М. Г. МАКОВІЙ

(Київський національний університет
будівництва і архітектури)

E-mail: mmg2006@bigmir.net

ТИП ГЕРОЯ-МИТЦЯ І ЖАНРОВІ ОСОБЛИВОСТІ ДРАМИ АННИ БАГРЯНОЇ «ПРИГОСТИ МЕНЕ ГОРІХАМИ»

Анотація.

Маковій М. Г. Тип героя-митця і жанрові особливості драми Анни Багряної «Пригости мене горіхами».

В статті досліджуються особливості рефлексії молодого покоління драматургів, визначається специфіка авторської концепції творчості та образу героя-митця, зв'язок цих феноменів з традиціями романтизму й модернізму, постмодерними стильовими настановами й принципами ліричної драми.

Ключові слова: драма, авторефлексія, тип героя.

Анна Багряна – яскрава представниця нової генерації драматургів, чия самобутня творчість тарує шлях до глядача й читача крізь кризу театру й відсутність підтримки молодих митців. Але показово, що саме із цим поколінням літературознавці пов'язують сьгоднішню прискорену динаміку драматургії та полівектроність її художніх пошуків. Так, О. Бондарева, підкреслюючи «кризу репрезентації» та очевидну недостатність наукової й критичної рецепції явища, які створюють оманливе враження про відсутність якісної літератури для сцени, зауважує:

«Але насправді в сучасній драматургічній літературі України спостерігається беззаперечне пожвавлення, і навіть останні публікації репрезентують очевидну художню динаміку в цьому жанровому потоці. [...] маємо цілу плеяду талановитих драматургів, підготовлених до праці на терені театральних жанрів, цілу низку цікавих драматургічних творів і очевидне річище, в якому на синтагматичному і парадигматичному рівнях викристалізуються та усталюються новітні жанрові, стильові, естетичні тенденції [...] Але фрагментарністю і розпорошеністю репрезентативного матеріалу спричинено вражаючу дискретність рецепції сьгоденної драматургічної літератури: справді, наскільки відомі зараз імена і драматургічні твори Анни Багряної, Ігоря Бондаря-Терещенка, Артема Вишневського, Лесі Демської, Оксани Клименко, Олега Миколайчука-Низовця, Світлани Новицької, Юрія Паскара, Олександри Погребінської, Олексія Росича, Надії Симич, Сергія Щученка?» [Бондарева, 2005, 25].

Перед вітчизняною наукою в усій своїй складності повстають завдання дослідження й оцінки своєрідності здобутків молодих митців, виокремлення домінантних тенденцій пошуку, які дозволили б побачити феномен в його цілісності, у зв'язках із загальними закономірностями розвитку драматургії, зміною літературних поколінь, відображенням особливостей перехідного художнього мислення на зламі століть.

Показово, що у власній авторецепції митці сприймають творчий доробок генерації саме як єдність. Так, у передмові до третього випуску альманаху «Сучасна українська драматургія» (2006), присвяченого саме творчості молодих, драматург Неда Неждана підкреслює все те, що, на її думку, споріднює полівекторні пошуки:

«Хоча твори зовсім різні й тематично, і за стилістикою, їх об'єднує чимало спільного, що дозволяє нам розглядати їх у межах єдиної течії – нової хвилі в українській драматургії. Це перш за все тенденція до застосування притчі, елементів фентезі, презентація оригінальної світоглядної концепції, створення осо-

бливого цілісного світу в межах тексту. Твори також об'їмають потужна вітальна енергія – олюднення, пригоди і навіть потойбіччя, прагнення кохання, що долає межі поміж різними світами, сильніше за смерть. Водночас автори звертаються до актуальних проблем сучасності, зрозумілих в Україні та за її межами» [Неждана, 2008, 3].

Безумовно, перелік виокремлених особливостей має бути доповненим за результатами дослідження широкого масиву творів. До кола специфічних рис має увійти підвищена авторефлексія молоді драматургії, спричинена глобальними процесами, які відбуваються у багатьох національних літературах, зокрема – переосмислення своєрідності й функцій літератури на зламі століть, пошуку «нової письменницької ідентичності» в умовах «культурного вибуху» [Абашева, 2001, 7]. Як справедливо зауважує М.А. Хатямова, авторефлексія й літературність посилюються саме в перехідні часи, до яких, безумовно належить межа ХХ–ХХІ століть. «Перехідна доба ХХ століття актуалізувала літературну саморефлексію як один із основних способів збереження її ідентичності [...]» [Хатямова, 2005, 7]. В новітній українській літературі ці загальні процеси підсилюються утвердженням національної, культурної ідентичності в часи незалежності та намаганням молодого покоління віднайти власне творче обличчя.

Це, своєю чергою, стимулює формування й розробку в п'єсах новітньої драматургії образної моделі творця, причому в різних, часом доволі парадоксальних інтерпретаціях. Приміром, це можуть бути поет та композиторка, заглиблені у «надреальні візії» (п'єса Анни Багряної «Пригости мене горіхами»), або сповнена протиріч постать імпровізатора в реаліті-шоу, який балансує на грані вигадки й реальності, благородства і матеріальної зацікавленості, а зрештою отримує від долі шанс змоделювати власне життя («Самогубство самотності» Неди Нежданої). Це й ті герої, які інтерпретують власне життя як твір, сповідаються, або ж розігрують в ролях «сценарії» минулого та майбутнього, їх «художні версії» власного образу й сюжету життя суттєво розбігаються із авторською концепцією та враженнями глядача («Зніміть з небес офіціанта» О. Миколайчука-Низовця, «Хроніки першого курсу» Олекси Сліпця). Це й образи підлітків – митців, які завдяки саме творчості вирішують важкі проблеми соціалізації, самовизначення, відносин між «я» і «ми» у творах, орієнтованих

на юного глядача – С. Новицької «Приборкання непокірної» та С. Щученка «Загадай бажання».

Ідейна навантаженість такої образної моделі, її розповсюдженість та широкий вектор модифікацій, зв'язок із глобальними культуротворчими процесами роблять її дослідження актуальним.

Мета статті полягає у визначенні своєрідності авторської інтерпретації моделі героя-творця в драмі Анни Багряної «Пригости мене гориhamи».

Специфічне прочитання образу творчої особистості в п'єсі знаходиться в тісному системному зв'язку із жанром твору і стильовими пріоритетами.

П'єса, як і велика кількість творів перехідного часу, демонструє інтенцію до синтезу мистецтв, родів літератури, жанрів, зокрема, поєднує поезію, музику й сценічне дійство. Власне, вже перша сцена налаштовує глядача сприймати твір саме в такому реєстрі. На сцені в романтичному інтер'єрі (занесена снігом дача, художній безлад меблів і картин, розпалювання вогню в каміні) з'являється герой, який сам собі читає вірші, вмикає магнітофон і слухає музику «ніби в трансі», як зазначає ремарка, музика має бути «медитативною», «бажано зі співом птахів та дзюрчанням води» [Багряна, 2006, 7]. Згодом до музики приєднується своєрідна пісня вогню, і на цей звуковий супровід герой звертає особливу увагу співрозмовниці, інтерпретує його знов таки в медитативному ключі: «[...] слухайте, як потріскують дрова в печі. Тільки благаю вас: запам'ятайте ці звуки і ці відчуття на решту свого життя і на решту всіх своїх життів. Таке не повторюється, а якщо повторюється, то вже зовсім по-іншому» [Багряна, 2006, 8]. Медитативний характер має й вірш, яким започатковується п'єса. Він не тільки формує настрій, реєстр, в якому глядач і читач мають сприйняти драму, а й концентрує основні теми (прозріння, духовного й творчого росту, виходу митця у світ надреального, любові) та наскрізні символи й мотиви (снігів, сну, польоту): «Так починається прозріння у снігах, / і заметіль чатує на дрімоту, / а я лечу, як перелітний птах / у недсяжні для снігів висоти» [Багряна, 2006, 7].

У цій сцені і в наступних визначаються й переважають риси ліричної драми, яка історично формувалася на перехресті поезії, драми та музики. Знаменно, що літературознавці (П.Шонді, Н. Малютіна, Н. Ішук-Фадеев-

ва) співвідносять підйоми ліричної драми, так само як і інших форм перетинання жанрово-родових кордонів, із перехідними епохами та утвердженням «вторинних» стилів, в яких домінує суб'єктивне начало, увага повертається до «іраціонально-емоційних сфер» [Szondi, 1975, 19], застосовується підвищена міфологізація, символізація [Ищук-Фадеева, 2005]. Саме тому це явище вивчене переважно на матеріалі романтизму й різних течій модернізму (зокрема, об'єктом дослідження були твори Метерлінка, «Балаганчик» О.Блока, «Путник» В. Брюсова). Питання про національну своєрідність явища ще тільки поставлене, але важливим результатом зіставлення літератур став висновок української дослідниці Н. Малютіної про новаторський характер ліро-драм Лесі Українки, С. Васильченка, особливо активний розвиток і різноманіття реалізації цього вектору саме в українських творах, які поєднують поезію, музику й драматичне дійство. Важливим є висновок і про укоріненість такого синтезу в національній культурі [Малютіна, 2007].

Зауважимо, що звернення молодих митців до орієнтирів ліричної драми (а ознаки цієї форми вбачаємо і в інших творах, зокрема, у п'єсах «Над часом», «Шовкова зоря» Анни Багряної) свідчить про діалог з традицією, типологічну близькість перехідного мислення межі XIX–XX й початку XXI століття, спорідненість модерного та постмодерного світовідчуття.

Жанровій формі ліричної драми притаманна низка системотворчих принципів: це відмова від динамічного сюжету, зображення не безпосередньо буття, а реакції на нього, втіленого в роздумах, переживаннях; зображення рефлексії суб'єктів висловлювання. За думкою Т. Малютіної, саме у висловлюванні, в його характері й організації криються механізми розвитку дії у ліричній драмі [Малютіна, 2005, 38].

Власне, всі ці особливості відбилися в п'єсі «Пригости мене горіхами». Активної зовнішньої дії немає, фабула зводиться до однієї зустрічі, бесіди й розставання двох героїв. А от внутрішня дія демонструє карколомний перехід у багатьох площинах – емоційній, екзистенціальній, любовній, творчого самовизначення. Так, героїня приходить на розмову глибоко нещасною, а покидає співбесідника просвітленою й щасливою. З другої частини п'єси починає звучати мотив радості, щастя. Показовим у цьому сенсі є й авторське визначення жанру – «нетрагедія на одну

дію». У першій і другій дії героїня пригнічена самотністю, яка набуває екзистенційних ознак закинутості людини в байдужий світ. У третій сцені героїня, як і її «наставник» відчуває творчий потенціал відокремленості від інших, інтерпретує самотність як свободу й умову реалізації. Так само Ольга долає психологічну залежність від бажання подобатися чоловікам і отримує свободу від тягаря любові (скоріше, удавану, судячи із неоднозначності фіналу). Внутрішню дію, метаморфози світосприйняття героїні рухає й осмислення, й переживання низки проблем.

Зустріч двох яскравих особистостей – Валерія й Ольги – могла б вкластися в символічний сюжет спілкування «вчителя» і «учня». Але цю модель суттєво модифікує той факт, що обидва герої є творцями, що зрівнює позиції і виявляє спільний код інтерпретації світу. Саме тому всі теми розмови (самотності, щастя, кохання, світосприйняття й саморозуміння) центруються домінантною темою творчості, художньої інтерпретації буття. Це ж спричинює й вибір коду спілкування. Його знаками стають вірші, а також по контрасту «проза життя» у претензіях на літературне втілення, свого роду «антитвори», а окрім того – традиційна символіка та міфологічні підтексти. Прекрасні вірші (авторство яких належить самій Анні Багряній, але в п'єсі віддано поетові Валерію) задають високу планку інтерпретації світу, вони ж гармонізують душі героїв і містять авторську концепцію митця. А написаний прозою «антитвір» про розчарування, концентрує хаосогенні мотиви й намічає можливі перспективи нещасливого світоглядного блукання Ольги, спокус відрази до людей, приниження кохання та творчої гордині. Що ж стосується символічного коду, то він формує підтекст твору.

Зрештою життя інтерпретується в п'єсі як текст, деміургом якого виступає сам митець. У такій настанові вбачаємо перегук із концепцією творчого життєтворення символістів. Підтвердженням цього може слугувати епізод із обговоренням доволі ризикованого «антитвору», якій відображає темну, породжену комплексами сторону душі Ольги. Недарма вона впізнає себе в цьому анонімному сповідальному фрагменті рукопису. І, одночасно, дискусія навколо інтерпретації сумнівного тексту перетворюється на обговорення суті творчості та особистісної ідентичності.

«О л ь г а. Гарно написано. Але занадто правдиво для того, щоб називатися творчістю...

В а л е р і й. А чом би й ні? Хіба життя – це не творчість? [...] (*Спокійно бере у Ольги аркуш з рук, так само спокійно рве його і кидає на підлогу*).

О л ь г а (*обурено*.) Але я ще не дочитала до кінця!

В а л е р і й. Кінця немає. І може ніколи не бути. Все залежить від тебе.

О л ь г а. Тоді продовження.

В а л е р і й. Продовження допиши сама. Звичайно, якщо в цьому є потреба» [Багряна, 2006, 14].

Близькість тематики, наявність спільного коду, подібність світосприйняття обох героїв, визнання творчих здобутків обох митців, віднайдення через діалог повного розуміння, – все це підштовхує до думки, що «учитель» і «учениця» можуть бути інтерпретовані як дві іпостасі одного творчого «я», а їх комунікація відображає внутрішню дискусію автора. У такій інтерпретації вбачається розвиток певної традиції. За такою ж моделлю драматичне начало входило в лірику Лесі Українки, а ліричне в драму в ситуації загострення проблеми творчого самовизначення. Н. П. Малютіна з цього приводу зазначає:

«Подібна ситуація виникає і в ліричному циклі Лесі Українки. Скажімо, у 5-й поезії з циклу “Ритми”. “Ні! Я покори її не здолаю!” [...] виникає уявний діалог ліричної героїні із відчуженою іпостассю власної душі, яка асоціюється з образом міфологічної Психеї. Поетичні конструкції (сама феноменологія поетичного слова) провають діалог: переважають імперативні звернення до персоніфікованого образу душі – Психеї (“Гей, шаленая пісне!”, “Дивись, я сміюсь, коли серце ридає...”, “А ти? – наче вітер!”)» [Малютіна, 2005, 38].

Можливість схожої інтерпретації героїв п'єси Анни Багряної як двох голосів одного «я» підсилює і той факт, що деякі вірші й прозовий «антивір», в яких героїня впізнає себе, написані Валерієм від імені жінки (власне, переадресовані Анною Багряною герою):

Я завтра знову заплету косу
В своїй уяві, у своєму світі.
І буду гріти день, що принесуть
Мені на крилах нехрещені діти...

[Багряна, 2006, 8].

Ще один аргумент на користь саме такої трактовки – це те, що Валерій, визнаючи своєрідність жіночого погляду на світ та жіночої інтерпретації спільних філософських проблем (в даному випадку, самотності, ща-

стя, творчості: «Хочу почути твою інтерпретацію. У жінок зовсім інше мислення, ніж у чоловіків. Я можу щось пропустити» [Багряна, 2006, 9]), тим не менш, не вважає власні твори від лица ліричної героїні стилізацією. Вони, як і інші твори, приходять вільно з високого світу й всі вимірюються єдиними естетичними критеріями.

На користь розуміння Валерія й Ольги як двох іпостасей творчої душі свідчить ще одна особливість. Це максимальна відстороненість від біографічної конкретики, певною мірою абстрагованість образів, яка контрастує із гостротою переживань. Дійсно, від початку й до кінця п'єси глядач нічого не дізнається про долю героїв окрім, дійсно, доленосного їх покликання – творчості та особистісної самотності. Така абстрагованість є принциповою настановою, яка, власне, озвучується Віталієм у відповідь на прохання розповісти про себе.

«Що б змінилося у тобі, якби ти дізналася, що я працюю вчителем ботаніки в звичайній загальноосвітній школі чи, скажімо, президентом компанії мобільного зв'язку? Що б змінилося, якби я сказав, що тричі був розлучений і що в мене є шестеро дітей від різних жінок? Якби розповів про те, що захоплююся колекціонуванням етикеток від пивних пляшок чи вирізок з газет про відомих українських співаків? [...]» [Багряна, 2006, 17].

Ольга погоджується, що, дійсно, біографічна конкретика не має ваги. Отже, у глядача й читача моделюється думка про те, що найважливішим тут є спільне творче покликання, все зводиться до нього, а воно, своєю чергою, властиве змінювати світ власний та іншої людини. «Нічого. А й справді, нічого б не змінилося. Просто... [...] Ти поміг мені повернути радість, якої я так довго не переживала [...]» [Багряна, 2006, 17].

Незалежно від варіанту інтерпретації героїв як різних людей, або ж двох іпостасей однієї творчої особистості в процесі самовизначення (ще й такої, яка випробовує різні ролі, опозиції вчитель / учень, молоде покоління митців / попередники, жіночий погляд на світ / чоловічий тип мислення) в п'єсі відрефлексоване саме творче світосприйняття і сформульована певна програма. Саме реалізації такої мети відповідає вибір жанру ліричної драми.

Виявлення параметрів авторської творчої програми становить актуальне наукове завдання. Висвітлення такої специфіки дозволило б охарактеризувати авторефлексію молодого покоління митців та особливості ви-

рішення центральної для перехідного часу проблеми традицій і новаторства.

Аналіз п'єси дозволяє виокремити таку доміную: сакральність творчості, її деміургічна місія. Поезія приходить із іншого вищого світу, вона являє собою «нереальні візії», селиться в серці й живе за своїми законами. Саме через такий сакральний статус і приналежність не одній людині, а всьому високому плану буття, поезію, за парадоксальною думкою Валерія, не треба записувати, утверджувати та розповсюджувати. Так само парадоксально інтерпретується й образ поета: з одного боку, він наближається до містичного статусу, а з іншого – характеризується як звичайна людина, що сприймає ірреальний план, але не має права його гордовито привласнювати. Перша ж бесіда героїв увиразнює таке протиріччя інтерпретацій, яке формує інтелектуальну інтригу та емоційне збурення ліричної драми.

«В а л е р і й. Воно летіє з мене, але я ніколи не записую [...] Треба жити з поезією в серці, а не записувати цю поезію, роблячи з неї якийсь феномен людської психіки. Все життя має перетворитися на безперервну поезію, тоді зникне сенс писати щось і видавати книжки [...]

О л ь г а. Але коли з тебе летіє поезія, хочеться донести її до інших сердець.

В а л е р і й. Донеси. Ніхто ж не забороняє. Але донеси тому, кому це справді потрібно в конкретну мить, скажи пошепки, на вушко. Навіщо кричати до всіх? Поезія – це щось сакральне і буденне водночас. Поезія – це лише один із способів мислення і передачі інформації, який з часом замінить всі інші, менш досконалі способи. А от поети – це шизофреніки, які тішать себе думками про власну геніальність. Фантоми, які ганяються за іншими фантомами... Поети теж обманюють себе. Як і всі люди. Навіть більше. Тому вони – найнещасливіші створіння в цьому світі» [Багряна, 2006, 12].

Така концепція творчої особистості поєднує декілька традицій. По-перше, це романтична самотність поета, його відокремленість від світу та інших людей, приреченість на конфлікт високого ідеалу та низької буденності. По-друге, характерна для модернізму (як творчого нащадка романтизму) актуалізація двох світів, утвердження деміургічної та життєтворчої сили мистецтва, орієнтація на певні маски поета – «жреця» та «безумця». Ці традиції модифікує постмодерна іронія, випробування високої маски, акцентування «фантомності», зрештою, інтелектуальні провокації

та сам провокаційний тон розмови. Бесіда будується так, що сама ідея сакральності поезії весь час випробовується. Сакральна семантика перетікає із символу до символу, реалізується навіть у міфопоетичному ритуалі посвяти (Ольга потайки відпиває декілька ковтків із келиха з настоєм якогось зілля «гусячі ніжки», а потім пригощається доволі символічною їжею – горіхами). При цьому семантичні переходи подекуди набувають ризикованих і навіть гротескних змістів, які очуднюють первинну ідею або ж традицію. Так, наприклад, даючи пораду, як саме уникнути хвороби душі, Валерій, подібно до «тямушого езотерика» [Багряна, 2006, 13], несподівано вимагає, щоб творча особистість Ольга відмовляла закоханим чоловікам цілувати її у груди. Несподіване поєднання поетичного й еротичного набуває містичного наповнення, яке межує із святотатством. У сприйнятті обох героїв, жіночі груди схожі на бані церков, вони, так само як і вівтарі храмів, концентрують у собі «енергію душі», серця й материнської любові, тому відсторонення від вампірів (в даному випадку – чоловіків-коханців) дозволяє таку силу зберегти й спрямувати до іншої, справжньої «радість буття» [Багряна, 2006, 13]. У такому ж іронічному ключі, який знижує високий пафос поетичного життєтворення, звучать слова Ольги про сублимацію еротичної енергії Валерія у творчість і досить сумнівне зізнання обох про втрату інтересу до кохання. Насправді саме кохання надихає Валерія на прощальний вірш, який і завершує драму. Усі ці іронічні провокації розбиваються стверджувальним звучанням мотиву сакральності мистецтва, який підсилюється мотивом прозріння (саме так обидва інтерпретують метаморфози Ольги), чарівності, магичності буття. Зауважимо, що чарівними герої називають і волоські горіхи, яких попросила Ольга. А горіх, у свою чергу, має в широкому спектрі символічні значення, що асоціюються із високою концепцією митця, яка формується у творі. Це наявність надприродних ірраціональних сил, чар та мудрості, зв'язку містичних сил загробного світу (корені горіха) та мудрого розуміння світу реального (плоди). Дослідники підкреслюють атрибутивну приналежність горіха до містичної влади (саме як жреця інтерпретують поета в традиції символізму): «У північній Європі та в кельтському світі горіхова гілка була інструментом чаклунів та фей, пророків та шукачів золота [...] вважалося, що він приносить вдачу закоханим» [Тресиддер, 1999, 258].

Домінанта концепція митця – сакральність творчості – в п'єсі доповнюється ще одним важливим змістом, який, на нашу думку, акцентує новаторську оригінальну інтерпретацію проблеми. Анна Багряна співвідносить творчість із радістю, щастям. Саме ці мотиви контрастують із мотивом самотності, розгубленості й підживлюються мотивами миті, прозріння, життєвої сили. Головною настановою вчителя й тим знанням, що перевернуло світ «учениці», стає вміння слухати себе, вдивлятися в гармонію життя, подібно східним філософам, медитативно входити в резонанс із недоступним логіці змістом і рухом буття. Саме такий психологічний стан, «безтурботна дитяча радість» [Багряна, 2006, 16] кожної миті буття стає ключем до себе й формуванням нових відносин зі світом. Цей стан втілений в конкретному переломному епізоді, що набуває символічного змісту: Ольга наважується попросити Валерія пригостити її волоськими горіхами, які вона побачила в хаті, і тим здійснити найгостріше в конкретну мить бажання, дати можливість відчутти себе щасливою й розкутою.

«О л ь г а. Це було таке сильне бажання, що я навіть ... що я навіть забула про свою природжену скромність (*сміється*).

В а л е р і й. (*лагідно усміхається*) ... що навіть стала сама собою. Це було твоє бажання в конкретну мить. Дуже важливо вчасно здійснювати свої бажання. Інакше радості в цьому житті годі чекати [...] Що ти відчуваєш?

О л ь г а. Якусь безтурботну дитячу радість... я насправді зараз почувуюся малою дівчинкою, яка радіє ...

В а л е р і й. ... звичайним волоським горіхам... (*разом сміються*) Олю, а це часом не та радість, якої ти шукала? [...] Я хочу, щоб ти запам'ятала це відчуття [...] Ти зможеш повертати його в будь-яку мить і переживати знову [...]

О л ь г а. Це щось подібне до того, що може принести мені музика. А я вже давно не відчуваю радості, коли беру гітару в руки» [Багряна, 2006, 15-16].

Підкреслимо, що основною інтенцією цієї фінальної частини твору, яка концентрує авторську концепцію творчості й митця, є відновлення зв'язку поета зі світом, його гармонією. Молода драматург акцентує не хаос культурної кризи й не остаточну втрату орієнтирів (як це було в драматургії «нової хвилі» в 1990-ті роки), а народження нового світовідчуття. Знаменно, що мотив гармонії та упорядкування внутрішнього й зовнішнього світів звучить і на початку твору, в перших віршах, які читає Валерій. Таким чином, п'єса має концептуальну рамку. Але слова першого вірша й того, що стає центром третьої сцени, суттєво різняться й де-

монструють таким чином динаміку світобачення й рефлексії. У першому звучать страждальна та стоїчна інтонації (вранці заплітається коса «в своїй уяві, у своєму світі») та здійснюється оформлення магічної функції поета у світі, наповненому несправедливістю, холоду й страждань: «І буду гріти день, що принесуть / мені на крилах нехрещені діти» [Багряна, 2006, 8]. Тобто акцентується метафізичний трагізм буття (мертві нехрещені діти), який поет намагається здолати, гармонізувати попри все. У центральному ж вірші третьої сцени акцентується оптимізм, ідеї поступу й служіння, незмінний рух до цілі, яка вивищує й просвітлює митця. Фактично вірш не про стоїцизм (як це було в першому творі), а про віднайдення шляху, зрілу позицію митця, здобуття екзистенціальної цілісності й радості буття.

Відчути себе – це прозріння дасться не кожному,
Та можна його віднайти у торішніх снігах.
У згаслих вогнях по жаринках побачити можна
Іще неперейдений і несподіваний шлях.
По ньому піти крізь болючі рови порожнечі,
Знесилено впасти й радіти від сходження миль.
І знову іти, і ставати плечем до Предтечі,
І вірить у тих, кого шлях до вершин не стомив

[Багряна, 2006, 16].

Ліричне переживання цілеспрямованого поступу кодується системою символів. Переважають знаки християнського коду (Предтеча), східного медитативного (дао, шлях) та знаки-медіатори між цими культурними зрізами (сходження, гори, вершини). Усі смисли інтегруються в складному мотиві «прозріння», віднайдення цілісності (вона контрастує із минулими «роками порожнечі») й напрямку руху. Цей мотив поєднується із іншим – вмінням «слухати себе» і бути щасливим в конкретну мить буття, відчуваючи глобальну гармонію світу. Саме ці смисли складають авторську концепцію творчості й митця, а шлях до «прозріння» стає внутрішньою фавулою ліричної драми.

Зауважимо, що радісний пафос прозріння у фіналі пом'якшується перибивкою теми: майже любовним зізнанням героїв, які, тим не менш, покидають один одного заради творчого зосередження й збереження влас-

ної самості. Фінал дає можливість різних інтерпретацій, що й, власне, посилює ліричний настрій, натякає на дискусійність, неостаточність деяких творчих настанов (наприклад, «не зводити» до іншої людини), а отже, моделюється продовження внутрішнього конфлікту, дії.

Додамо, що п'єса Анни Багряної демонструє таку системотворчу рису ліричної драми, як символізація. У творі формується розгалужена система символів (дім, шлях, вершина, вогонь, сніги, горіх, яблуко). Важливо те, що письменниця обіграє традиційні смисли символів, акцентує семантичне мерехтіння, оксюморонність змістів. Наприклад, теж яблуко, яке може в бажаннях героїні прийти на зміну волоським горіхам, має у своєму смисловому полі значення і спокуси (незавершений любовний сюжет п'єси), і спасіння, а крім того молодості й безсмертя, які можна в цьому контексті інтерпретувати на користь характеристик мистецтва.

В результаті дослідження доходимо таких висновків:

1. У п'єсі Анни Багряної запропонована концепція творчості і сформовано своєрідний й новаторський образ митця.

2. П'єса відбиває творче самовизначення Анни Багряної і відображає своєрідність самоідентифікації молодого покоління митців. Цьому самовизначенню притаманні оптимізм, інтенція на гармонізація власного світу й буття в цілому, постмодерне іронічне випробування наявних орієнтирів, але без їх деструкції.

3. Формуючи новаторську модель творчої особистості, Анна Багряна спирається на традиції романтизму та модернізму, змальовуючи тип конфлікту, особливості рефлексії, використовуючи маски «жреця» та «божевільного», акцентуючи сакральний та життєтворчий статус мистецтва.

4. Формою саморефлексії стає діалог різних творчих «я», або ж діалог двох іпостасей однієї творчої особистості, саме він рухає дію п'єси.

5. Письменниця знімає конфлікт поколінь, формує єдину цілісну концепцію творчості.

6. В якості найбільш адекватної форми втілення концепції творчості обирається лірична драма в цілому, а орієнтиром – художні відкриття Лесі Українки. У творі поєднуються художні мови поезії та музики. П'єсі притаманна підвищена символізація. Система символів охоплює знаки різних культур. Авторка обіграє традиційні значення символів, створює

ефект мерехтіння змістів, що надає творові філософської глибини, позбавляє однозначності. Медіатором значень символів і мотивів стає щасливе прозріння й шлях до вершини в їх метафізичному розумінні.

ЛІТЕРАТУРА

Абашева М. Литература в поисках лица. Русская проза конца XX века: становление авторской идентичности. – Пермь: Издательство Пермского университета, 2001. – 320 с.

Багряна Анна. Пригости мене горіхами // Сучасна українська драматургія. Альманах. – Випуск 3. – К.: Український письменник, 2006. – С. 7-18.

Бондарева О. Є. Сучасна українська драматургія – «діагностична модель» суспільства // Література. Театр. Суспільство: Збірник наукових праць / за редакцією проф. О. Мішукова. – Херсон: Айлант, 2005. – С. 25-33.

Ищук-Фадеева Н. И. «Призраки» новой драмы (Ибсен, Чехов, Стридберг) // Драма и театр: Сборник научных трудов. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып. 5. – С. 104-111.

Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драмі кінця XIX–початку XX ст.: дис. ... д-ра філол. наук: 10.01.01, 10.01.06 / Одеський національний ун-т ім. І.І. Мечнікова. Одеса, 2007. – 408 с.

Малютіна Н. П. Пути формирования лирической драмы в русской и украинской литературе рубежа XIX–XX вв. // Драма и театр: Сборник научных трудов. – Тверь: Тверской гос. ун-т, 2005. – Вып.5. – С. 37-43.

Неждана Неда. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи. // Сучасна українська драматургія. – Вип. 3. – Київ: Український письменник, 2006. – С. 3-5.

Трессиддер Джек. Орех // *Трессиддер Дж.* Словарь символов. / Пер. с англ. С. Палько – М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. – С. 258-259.

Хатямова М. А. Формы литературной саморефлексии в русской прозе первой трети XX века. – М.: Языки славянской культуры, 2008. – 328 с.

Szondi P. Dus lyrische Drama des Fin siecle. Frakfurt a M., 1975.

Аннотація.

Маковий М. Г. Тип героя-творця і жанрові особливості драми Анни Багряної «Угости мене орехами».

В статтю виявляються особливості рефлексії молодого покоління драматургов, визначається специфіка авторської концепції творчості та образу героя-творця, зв'язок цих феноменів з традиціями романтизму та модернізму, постмодерністськими стилевими установками та принципами лиричної драми.

Ключевые слова: драма, авторефлексия, тип героя.

Summary.

Makoviy M.G. The type of the hero-artist and genre features of the drama Anny Bagryanoy «Тreat me nuts.»

The article identifies characteristics of reflection of the younger generation of playwrights, defines the specific character of the author's concept of creativity and image of the hero-creator, the relationship between these phenomena and the traditions of romanticism and modernism, post-modern stylistic attitudes and principles of the lyrical drama.

Keywords: drama, self-reflection, type of hero.

Статья поступила в редакцию 8.11.2013.

УДК 821.161.1-31 Прилепин

Е. А. ВАСИЛЕВИЧ

(Киевский национальный университет
имени Тараса Шевченко)

ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ РОМАНА ЗАХАРА ПРИЛЕПИНА «САНЬКЯ»

Аннотация

Василевич Е. В. Жанровые особенности романа Захара Прилепина «Санькя»

В статье проводится анализ жанровой природы романа «Санькя» Захара Прилепина в контексте критических отзывов и классических литературных традиций.

Ключевые слова: реализм, жанр, роман, массовая литература, субкультура, миф.

В последнее время к творчеству Захара Прилепина привлечено большое внимание со стороны литературоведения и критики, однако, хочется отметить, что жанровая природа романа остается все еще мало исследованной. На данном этапе критика сделала лишь достаточно противоречивые и субъективные предположения на этот счет.