

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22

## МІФОПОЕТИКА УКРАЇНСЬКОЇ СОЦІАЛЬНОЇ СУЧАСНОЇ ДРАМИ

**Надія Мірошниченко**

Національний центр театрального мистецтва імені Леся Курбаса

*У статті здійснено аналіз міфопоетичних тенденцій соціальної української драматургії межі тисячоліть. Зростання ролі видовищних мистецтв, а отже й драматичних текстів у сучасному світі та брак літературознавчих праць, які досліджують сценічну драму, виявляють актуальність статті і перспективність подальших наукових розвідок. Застосування вчення Р. Барта про три типи міфологізації (традиційна, ідеологічна, мистецька) та пошук продуктивного зв'язку поміж міфологічною парадигмою і структурною основою текстів виявляють новизну роботи. Автор здійснює аналіз сценічних п'єс із соціальною проблематикою і діагностикою суспільних змін таких авторів: А. Вишневецького, О. Ірванця, С. Жадана, А. Крима, О. Миколайчука, Н. Нежданой, О. Погребінської, О. Росича, Г. Тельнюк, С. Щученка.*

**Ключові слова:** міфопоетика, сучасна українська драма, соціальні п'єси, постмодернізм, структура.

У сучасному світі видовищні мистецтва, які використовують драматичні тексти, набувають дедалі більшого поширення і значення в соціумі. Таким чином, потреба у творах, що передбачають візуальний ряд, актуалізує і сучасну драму. Проте українська драматургія останнього періоду – найменш досліджена у літературознавстві порівняно з поезією і прозою. Лише останнім часом дослідження новітніх тенденцій драми пожвавились. Сучасну драматургію проаналізовано у працях Олени Бондаревої, Тетяни Вірченко, Оксани Когут, Лариси Онишкевич-Залеської, Мар'яни Шаповал, Наталі Веселовської та інших учених як суто літературний феномен культури з різними методологіями: архетипної критики, психологізму, інтертекстуальності тощо. Міфологічні аспекти новітньої драми найбільш ґрунтовно вивчала Олена Бондарева, але вона зазначала у своїй праці «Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття» [1], що досліджує міф у драмі не на структурному рівні, а у більш локальних регістрах, акцентуючи жанрову систему. Натомість у цій роботі обґрунтовуємо тезу, що міфологічність драми реалізується насамперед через її театральну природу. Міф, що ліг в основу театрального дійства як агональна модель світу, впливає саме на структурну основу. Таким чином здійснюється кореляція міфу з такими елементами формозмісту як тема, ідея, конфлікт, дія, характер, композиція. Тобто фокус дослідження зміщується, розширюється, виявляючи його новизну.

Аналіз новітніх п'єс в українському літературознавстві здійснювався переважно без урахування сценічного аспекту драми, що призводило до недостатнього розуміння тенденцій її розвитку. У цій статті запропоновано взяти за основу діалогічну модель розвитку драматургії і театру. Тому у «фокусі» міфопоетичні тенденції соціальної, переважно «сценічної»

драматургії України, тобто тієї, яка мала сценічне втілення і впливала на театральний процес, діагностуючи розвиток суспільства в Україні.

Також ми підтримуємо концепцію, що міфологічне моделювання тексту поділяється на три основні типи: традиційне, ідеологічне та мистецьке (за Р. Бартом [10]). Беручи за основу гіпотезу взаємозалежності міфологічної парадигми та структурної основи драми, маємо на меті виявити й охарактеризувати міфологічні стратегії і структурні видозміни текстів, а також продуктивний зв'язок між ними.

Аналізуючи міфологічну парадигму, варто враховувати, що соціальні цінності були тісно пов'язаними з естетичними, а також світоглядними. Це період переходової доби між різними соціальними системами – соціалістичною і капіталістичною, тоталітарною і демократичною, імперською і національною. Таким чином, п'єси з соціальною проблематикою, які є об'єктом дослідження цієї статті, виявляються особливо актуальними. Це також перехід від соцреалістичної домінанти до складної стилістичної палітри постмодернізму, що впливає на структурні трансформації драми. Змінюється і театральна система, з якої вилучається радянська ідеологія, проте нова фактично не створюється і залишається застаріла організаційна модель. Українська сучасна драматургія, вилучена разом із ідеологією, маргіналізується, стає незалежною від театральної системи, що мало би спричинити і домінування авторських, а не ідеологічних міфологічних стратегій. Отже, простежимо, як змінюються міфологічні стратегії і структурні особливості новітньої драми.

Актуальна драма початку незалежної України частково була пов'язана з попередніми творчими пошуками авторів. Зокрема спільними рисами можемо вважати такі: виявлення оманливості загальноприйнятих норм, перевертання ціннісної піраміди, маргіналізації персонажів тощо. Але новітня драма виявилася більш радикальною щодо розхитування соцреалістичних канонів і розвінчання їхньої штучності.

Знаковою у цьому відношенні стала моноп'єса Я. Стельмаха «Синій автомобіль». Головний герой – письменник, який міг відповідати ролі «офіційного», адаптованого в соціумі. Він маніпулює штампами структурних елементів, кліше сюжетів, порожніми формами, які не дають ні творчої реалізації автору, ні духовного розвитку потенційного читача-глядача. Все це проявляє царину «оманливого світу», породженого сплавом ідеології та розваги. Герой-автор поступово звільняється від штучних нашарувань, докопуючись до істинних цінностей, до власного «я», до внутрішнього конфлікту з батьком, який і був підсвідомим рушієм розвитку особистості. Ці «больові точки» і провокують справжнє творення. По суті, у п'єсі реалізується міф переродження автора через звільнення від нав'язаних чи добровільно прийнятих масок і атрибутів, від штучної сутності заради справжньої. Символом цієї справжності стає іграшка – «синій автомобіль» – як образ дитячої мрії, справжньої сутності, загубленої у дорослому житті.

Більш радикальне перевертання ціннісної піраміди і деміфологізація минулих соціальних міфів прочитується вже в п'єсах періоду незалежності.

Розглянемо процеси деміфологізації та реміфологізації на прикладі «Маленької п'єси про зраду для однієї актриси» О. Ірванця. П'єса написана невдовзі після проголошення незалежності України, і містить у собі відгомін недавніх подій – демонстрації демократичних сил та їхнє придушення, вибух на Чорнобильській атомній станції тощо. Сама назва п'єси вже містить комплексні дані про текст: і розмір (маленька), і жанр (моноп'єса), і тему (про зраду), і стаття (для однієї актриси). Проте така назва нагадує «протокольну» інформацію. Здається, вже звідси починається процес безликоності і самої героїні, і її уявних партнерів, і навколишнього світу. Єдине, що вирізняє, – поняття «зрада», але саме воно виявляється неоднозначним у п'єсі: хто є справжнім зрадником?

Подібна безликість проявляється і в імені героїні – Она – майже абстрактному, російському аналогу «вона», але зі зміненим наголосом, що відтінює ім'я, як спотворене. О. Когут вбачає в цьому авторському означенні прояв «гвинтика системи»: «Героїня п'єси Олександра Ірванця «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» позбавлена власного імені, це просто Она, це не Вона – ЖІНКА поетики українського символізму. Радше – абстракція «гвинтика системи», означена життєвими шкідцями (каліцтво, молодість, відданість ідеалам світло-сірих)» [6, 71].

Тлом психологічної катастрофи стає минула катастрофа на Мольві, яка асоціюється з Чорнобильською, але має більш загальний характер – соціальної й екологічної катастрофи, спричиненої минулим імперським режимом. Символічною видається оповідь героїні про катастрофу і її переродження з гарної молододі дівчини у каліку, прикуту до крісла – ніби внутрішня паралель до катастрофи на Мольві і скаліченої країни. Подібно до соцартівської революційно-воєнної героїки Она добровільно йде на ризик і стає жертвою вуличних заворушень, прикута наручниками до брами. А згідно архаїчної міфології брама асоціюється зі входом між двома світами (наприклад, «ворота до раю») і, збита машиною, вона опиняється між життям і смертю. Фактично брама має подвійне значення – між минулим ладом і теперішнім, квазідемократичним, а також між життям і потойбіччям. Фактично вона видається тотальною жертвою – скалічена фізично (на інвалідному крісельці), емоційно (втрата дитини, покинута коханим) і духовно (розчарована в ідеалах нового ладу). Проте ця жертвовність виявляється містифікацією, бо героїня – фальшива каліка і агент спецслужб.

Характерний і тип спілкування героїні з уявними персонажами: фактично нормальна обернена комунікація відсутня. На думку О. Бондаревої, героїня О. Ірванця відповідає симулятивному типу протагоністів, зокрема «Она втілює перефразований «совковий міф» про взірцеву середньостатистичну «радянську» людину, керовану «дорадником» або «старшим дорадником»...» [1, 324].

Співвідношення минулого і теперішнього ладу і відповідних політичних режимів передається через символіку кольорів: чорний колір асоціюється з радянським червоним, а темно- і світло-сірий – із пострадянськими правими і лівими силами. Натомість сама кімната – біла, ніби підкреслюючи уявну

«чистоту» героїні-жертви. Політичні події, пов'язані з проголошенням незалежності України, коли владу очолили переважно не дисиденти, а вчорашні комуністи, образно проявилися у зміні відтінків сірого й чорного: власне, чорні виявилися темно-сірими, а ті, що мали б бути «білими» – світло-сірими. Проте їхня абстрактність створює враження тексту-притчі, де реальні політичні події не мають значення, а у графічній біло-чорній схемі закодовано схему зміни політичних режимів. Про універсальний характер п'єси, де кольори слугують радше «маркерами» пише й Оксана Когут: «Отож маємо ще один сюжетний архетип боротьби за владу, максимально уніфікований, схему, яку можна прикласти до будь-якого часу й у будь-якій країні» [6, 72].

Таким чином, маємо три рівні міфологізації: використання архаїчного міфу переродження, перевертання ідеологічного міфу, а також накладання мистецького принципу «гри», містифікації. Якщо підсумувати і повернутися до початкової авторської назви, означеної як «п'єса про зраду», то основним посланням цієї складної міфологічної структури виявляється владна маніпуляція-гра – і «маленькою людиною», що залишається маріонеткою старої системи під маскою «нової героїні», і самого нового соціуму, який змінив назву, але, по суті, успадкував минуле «чорне», лише трохи «освітливши» відтінки, водночас «заплямувавши» опозиційне «біле».

Зауважимо, що ідея зміни політичної ситуації, як наслідок маніпуляції одних і тих самих сил – виринає ще в одній п'єсі О. Ірванця «Прямий ефір». У ній дія відбувається в телестудії, під час ток-шоу, що обговорює проблеми химерного «мультипльондизму», а герої нагадують маски сучасного українського суспільного «вертепу», не маючи імен, – нібито представники різних соціальних прошарків (неоекспресіоністичний прийом): Ведучий, Вчителька, Політолог, Генерал. Але в «Прямому ефірі» загострюється феномен свідомої гри, в яку змушені грати «маленькі люди», а кардинальна зміна режиму – лише ілюзія для прямого ефіру (уявної аудиторії). Характерне і розмивання понять – «лялькар-маріонетка». Адже ведучі програмного дійства у фіналі теж видаються маріонетками «вищого» лялькаря – режисера. Але і його дії вимушені – у свою чергу він теж є своєю маріонеткою нав'язаного сценарію.

Феномен «флюгера», заплутаності між світами, але в іншому контексті, присутній у структурній моделі п'єси Анатолія Крима «Нелегалка». Образ головної героїні – матері-одиначки, тотальної «нелегалки» і за кордоном, і на батьківщині, вимушеної жити поза законом, бо інакше не виживе. Страшний тут не лише діагноз – заручення долі з убивцею, а й прогноз – дочка-наркоманка, втрачене майбутнє. Моделювання тексту у формі «перевертання» характерне й для інших п'єс А. Крима. Зокрема кардинальна зміна ролей «захисник закону – злочинець», проблема криміналізації чиновників постає у п'єсі «Жага екстрему», де психологічна гра проявляє правдиву ситуацію, а псевдореальна обертається грою. Взаємозамінність ролей повія – депутат і модель оберненості постає у драмі «Фракція» – депутати, що обговорюють питання легалізації проституції, виявляються давно легалізованими повіями, а

їхній ступінь продажності значно перевищує справжніх путан, чесніших у своїй професії, ніж політики. Драматургу притаманне поєднання актуальної проблематики і традиційних драматургічних засобів: реалістичності, міцної інтриги, лінійної композиції, характерів-масок. Таким чином, інтерпретація актуальних міфологем, які резонують із сучасною соціокультурною ситуацією, здійснювалася як неокласичними засобами, так і неокласичними і постнеокласичними.

Незалежна країна постає у новітній драмі як «симулякр», автори фіксують неприйняття нової реальності навіть тими, хто її прагнув. І тут зринає нова міфологема: образ «перевертня» – і як персонажа, і як оберненого світу в масці. У цьому контексті розглянемо п'єсу Г. Тельнюк «УБН», поставлену у Львівському театрі імені М. Заньковецької. Історія націоналіста, колишнього політв'язня, що живе вбогим відлюдьком і категорично не приймає вибореної незалежності, як фальшивої, та не йде на жодні компроміси з владою, по суті, КДБістським «перевертнем». У фіналі УБН у відчаї влаштовує пожежу – нескорений воїн за національні ідеали. Попри деяку схематичність, ця п'єса важлива тим, що діагностує знакову ситуацію і новітнього героя для сучасного соціуму – посталого дисидента.

Якщо у п'єсі О. Ірванця героїня нового типу і її міфологізація в контексті нової ідеології виявляються фальшивими, розкриваючи ідентичність «гвинтика» минулої ідеології, а структурування показує деструкцію соцреалістичного канону, то у п'єсі «Різниця» А. Вишневецького (поставлена автором у театрі «Від ліхтаря» у Рівному) відбувається розмежування героїв різного типу: соціалізованої людини-гвинтика і нової – інакшої, по суті, вільної особистості, але все-таки залежної від минулої системи. Автор пропонує форму драми абсурду, але також подібно до О. Ірванця використовує абстрактні імена персонажів: Зелений і Коричневий як представники більшості та Дальтонік, який буквально представляє «інакше» бачення та мислення. Він не бачить різниці кольорів, а отже й різниці між героями. Подібно до героїні «Маленької п'єси...» головний герой «Різниці» – інвалід із точки зору «нормальної» більшості. Зелений і Коричневий постають «маріонетками» – акторами, найнятими якимись уявними владними силами, щоб переконати Дальтоніка у загальноприйнятому. Проте для Дальтоніка вони видаються однаковими. Більше того, кольорові актори самі починають підпадати під вплив героя, повторюючи в унісон фразу: «Немає ніякої різниці!» [3, 24]. Таким чином, зовнішній конфлікт ніби перетворюється на внутрішні конфлікти героїв. Зокрема, Р. Тхорук зазначає: «Політична метушня переміщується на маргінес, ледь вловлюється оком Дальтоніка, перетворившись на «ніби-зеленого» й «ніби-коричневого», що зоднаковіли, адже слова оточуючих втратили здатність хоча б щось означати, спорожніли, стали пустою демагогією» [9, 5].

Власне, саме принципи драми абсурду проявляють радикальне відчуження мовлення від реальності і його складний зв'язок із внутрішнім світом людини, її світосприйняттям. Проте саме поняття «різниці» як авторської ознаки більшості, читай «тоталітарності», оживає у своєму омонімічному двійникові

Різниці-Різнику з сокирою в руках. Жертва обирається на очах публіки – більшість маніпулює Різницею, щоб підсунути під роль жертви – жертвовної худоби-«теля» – саме інакшого, Дальтоніка. Навіть якщо людина не помічає Різниці, це не означає, що Різниця не помітить її. Тоталітарний страх вербалізується і матеріалізується на очах і, подібно до «Носорогів» Е. Іонеско, стає грізним чудовиськом, катом, який рубає голови тим, хто відрізняється від інших і відстоює власну позицію.

Так чи інакше, драматурги творять тексти, в яких проявляються конфлікти між прагненням свободи і відстоювання своєї інакшості із внутрішніми, страхами заборони, полону, знищення, породженими тоталітарним минулим.

Період рубежу століть характеризується соціально-економічними, політичними, ідеологічними змінами, які примушували людей до постійної адаптації, розхитували ціннісну парадигму і породжували недовіру до будь-яких зовнішніх чинників світоустрою. Проблема внутрішньої зміни і пристосування людини до «часу перемін» стала однією з найсуттєвіших. Вона потребувала осмислення у неоміфологічному контексті.

Знаковою і однією з найбільш резонансних (понад 30 сценічних втілень, перекладів та поширення у світі від пострадянського простору до США і Австралії) стала п'єса Н. Нежданої «Той, що відчиняє двері». Жанр п'єси містить подвійний парадокс: «чорна комедія для театру національної трагедії». Це і феномен чорного гумору, притаманний українській ментальності, і пародіювання помпезних назв державних театрів, і водночас акцентування трагедії народу. За сюжетом п'єси дві героїні опиняються замкнені в моргу. Виходячи з концептосфери п'єси, морг має символічне значення: надто багато лишилося поруч «замороженого» і нежиттєздатного від минулої системи. Але в міфологічному сенсі це місце дії можна трактувати і як своєрідне потойбіччя. Повертаючись до давнього архетипного міфу переродження Діонісія, який згідно з нашою концепцією і ліг в основу драматичної структури, ми також знаходимо аналог переродження – тобто занурення у «той світ» і повернення з нього в іншій якості. Імпліцитно присутній тут і орфічний міф блукання лабіринтами потойбіччя, і в ролі душі-Еврідіки тут може виступити і втрачена свобода, похована в імперському минулому, і душі ненароджених дітей як загублене майбутнє героїнь. Та все ж таки міф переродження домінує – до того ж у п'єсі це відбувається, принаймні, тричі, в різних жанрових інверсіях. Спершу в стилі чорної комедії: дівчина Віка, яку помилково підібрали п'яну й задублу як «покійницю», оживає у морзі. Удавана смерть – як моральне падіння і початок прозріння. Наступна смерть – як розіграш, віртуальна гра – у помсту Віка переконує медсестру Віру, що вони вже в потойбіччі. Проте тут ніякого переродження по суті не відбувається – героїні ніби заброньовані у кліше уявлень про потойбіччя і застосовують цілий арсенал «пристосовань». Натомість третій раз – вже у трагедійному сенсі – замкнені і відрізані від світу, уявляючи, що вони пережили якусь глобальну катастрофу (адже її генеральна репетиція – Чорнобиль – уже пережитий і бринить задавленим страхом у підсвідомості), вони врешті-решт поставилися до цього всерйоз. Отоді героїні й

приходять до покаяння. У версії О. Когут це відбувається на різних рівнях, оскільки «оприявнюється архетип сюжету «страшного суду», що актуалізує мотив каяття. Катарсис (очищення) відбувається на рівні усіх соціальних ролей дійових осіб, як-от жінок, дружин, громадян, особистостей» [5, 69].

Тоді у замкненому просторі безвиході і з'являється таємничий «голос» – невідома сила, яка радикально змінює їхнє життя. То вони усвідомлюють ненормальність свого існування і намагаються «стати на шлях одужання». То уявляють політичний переворот, лівий чи правий, і врешті-решт приход бандитів. І до всього вони, здавалося би, пристосовуються легко і з гумором, хоча насправді це вимагає величезних зусиль із миттєвої трансформації. На думку О. Когут це пов'язано з питаннями стосунків людини з державою: «Героїні Неди Нежданой демонструють тип патерналістської свідомості, притаманний громадянам, котрі звикли у своїй політичній поведінці орієнтуватися на державу як найавторитетнішу життєву інституцію...» [5, 69]. На мою думку, героїні цієї п'єси, по суті, самотійно моделюють смисли ситуації, в якій опиняються. До того ж тут превалюють не стосунки людини з земною владою, а стосунки з вищими силами. Ключем до розуміння міфологічної сутності п'єси стає назва «Той, що відчиняє двері». За правописом мало би бути «той, хто відчиняє», натомість словосполучення «той, що...» відповідає не конкретній особі, а деякій містичній силі (наприклад, у Лесі Українки в «Лісовій пісні» – «Той, що в скелі сидить»). Власне протистояння між героїнями лише побічне, сутнісним є конфлікт із вищими силами за право на свободу. Невідомі, які замкнули двері подібно до Воланда М. Булгакова перевіряють нових «незалежних» людей: якими вони стали, чого варті? І відповіді на ці питання у п'єсі неоднозначні. Адже вони можуть трактуватися і як померлі, і як живі, і як розділені у різні світи. Таким чином, своєрідний глобальний конфлікт переходить у внутрішній кожної з героїнь, але предметом лишається свобода, готовність до неї, відповідальність за неї. Проблема посттоталітарної свідомості, пророкована ще Є. Шварцем у п'єсі «Дракон» – важливо «вбити дракона» в собі.

Героїні п'єси – з одного «перехідного» покоління «часу перемін». Символічна і їхня безплідність через аборти і викидень. Через образи смерті дітей головна трагедія вбачається у занапащеному майбутньому і відчутті провини за це, а імпліцитно накладається міф про Медею. Проте головним мотивом свідомого чи несвідомого безпліддя стає все-таки не зрада, а небажання приводити дітей у цей простір – ворожий, відчужений, холодний. Замкнені у мертвій безвиході героїні відчайдушно намагаються подолати хаос, привести його до якогось «ладу», адаптуючись до нього. Пристосування до влади бандитів стає останньою краплею, після якої «вища сила» вирішує покинути їх. Але це можна трактувати і як розчарування, і як кінець випробувань, адже у фіналі двері відчиняються. У тексті використовується відкритий фінал: очікувані господарі телефонних голосів не з'являються – вони покинули їх на власну відповідальність. Романтичний ореол «свободи» в

імперській країні спадає і розкриває справжню майже «хижацьку» сутність – необхідності жорсткого вибору, «найстрашнішого»:

«ВІКА. Вони кинули його нам, як собаці кістку. Нате вам вашу свободу, подавіться нею. Ти можеш іти, а можеш залишатися, можеш бути живою, а можеш мертвою. Ти сама вибираєш... Ми все чекали того, хто відчинить ці двері – надаремне. І найстрашніше, що телефон уже більше ніколи не задзвонить – вони проїхали повз нас. Вони вчинили найгірше...» [8, 271]. У п'єсі розкриваються двоє дверей – ніби в життя і смерть (тунель зі світлом), а можливо, у два світи – реальний і містичний, світ тіла і духу, але їхній вибір відкритий. Власне, п'єса втілює сучасний міф про країну перехідного періоду від тоталітарної системи до «вільної» і попереджає про пастки на цьому шляху: проблеми вибору, відповідальності за те, що ти нібито не робив, страх влади чи вищих сил, «дорослості».

Мистецтво посттоталітарного суспільства актуалізує питання «свободи» і «вибору» як онтологічної проблеми, яка постає одним із провідних мотивів творчості українських драматургів початку ХХ століття. Міфологема «свободи» обертається на міфологему «катастрофи свободи». Зокрема можемо розглянути її на прикладі п'єси «Гімн демократичної молоді». Авторська інсценізація прози С. Жадана, яка стала масштабним «полотном» конфліктів нашого часу, а вистава за цим текстом у Національному театрі ім. І. Франка мала значний резонанс. Наша недавня історія демократичних перемін і спроб побудувати новий гармонійний світ обернулися катастрофою. Власне з катастрофи, а саме з «коми» від спроби самогубства і починається п'єса. Головний герой – «борець», що став непотрібним незалежній країні. Тепер він пише дисертацію і намагається займатися бізнесом – будує з друзями «гей-клуб», своєрідний пародійний символ західних демократичних цінностей. Подібно до традиційного вертепу в п'єсі монтуються дві частини: сакральна – з історією любові до свободи та її переродженням, і світська – калейдоскоп соковитих характерів-масок нового часу: бізнесмени, чиновники, рекетири, іноземні пастирі та інші. Бізнес-проект у пародійному задзеркаллі автора дедалі більше проявляє абсурдність нашого життя. Свобода також постає у двох іпостасях – щемливого «кайфу» польоту, заради якого героїня ризикує їздити на великих швидкостях, і того, чим «забило каналізацію» у версії чиновниці від культури. У монтажний принцип композиції вплетено аналогів Арлекіна і П'єро, які з'являються в різних іпостасях і зрештою рятують життя героєві. У концептосфері п'єси бажання свободи обертається катастрофою, а побудова власного гармонійного світу втрачає сенс, що й стає причиною коми. І попри традиційний бурлеск, постмодерну іронічність та оптимістичний фінал, ідеться саме про «катастрофу свободи», яка грає роль головного трагічного героя.

Обернена сторона «катастрофи» – внутрішньої безвиході – постає у постдраматичній моноп'єсі «Дикий мед у рік чорного півня» О. Миколайчука, поставлений у кількох театрах, зокрема НЦТМ імені Л. Курбаса. У тексті є протиставлення двох Україн – із традиційними засадами любові, збереження роду і сучасними цинічними принципами «виживання». Катастрофа і свобода



також вступають у фатальний двобій, тільки територія боротьби тут внутрішня – душа жінки, загнаної у пастку страшного вибору: робити чи не робити аборт, а по суті, вбивати чи не вбивати свою дитину. Усі раціональні аргументи «за» вбивство, посилені нашим «чудовим» соціумом, лідером усіх катастрофічних показників: низьким рівнем життя, кількістю абортів, наркоманії, СНІДу тощо. Ці вбивчі аргументи цивілізації вриваються численними дзвінками і голосами. Аргумент за життя – ірраціональний й архаїчний, як присмак дикого меду, що врятував бабусю героїні у далекому 33-му, коли боролися за життя роду попри все. Хоча фінал п'єси неоднозначний, відкритий, але перетворення героїні вочевидь відбувається. І в цьому особистому, навіть інтимному, конфлікті відображаються ознаки глобальної небезпеки. Зокрема Н. Веселовська наголошує універсальність цієї колізії: «У співвідношенні «життя дитини» – «життя нації/ людства» внутрішній конфлікт п'єси «Дикий мед у рік Чорного Півня» постає як прихована загроза» [2, 15].

Драматурги констатують у «добу перемін» стан відчуження, зневіри, депресії, неможливості реалізації – ані фахової, ані особистісної. Зокрема виникають сюжети, пов'язані з убивством близької людини, наприклад, «Осінні квіти» О. Погребінської, де героїня труїть миш'яком свого коханця, ненавидячи минуле, але і не приймаючи сучасність. Поширеними стають п'єси з проблематикою суїциду, як-от «Зачаровані потвори» С. Щученка, «Самогубство самоти» Н. Нежданой, які об'єднує прийом гри – «реаліті-шоу» та іронічність. Ще більш радикальну версію спроби самогубства – масового – презентує трагікомедія О. Росича «Останній забій», в якій шахтарі у відчай вирішують влаштувати навмисний завал, аби їхні сім'ї отримали компенсацію. О. Когут вбачає у цьому програванні помежівних станів особливу соціальну терапію, оскільки така гра «сприяє розірванню онтологічних зв'язків причин, умови і мети суїциду. Відчужене мовлення, насичене здоровою самоіронією, почасти і чорним гумором, супутні вчинки зовсім не знакового чи караючого характеру уречевлюють особистісні сценарії «безвихідних ситуацій», вибудовуючи при цьому антисуїцидальний бар'єр» [5, 336].

Власне, ця теза актуальна і для інших екзистенційних ситуацій «помежів'я», які зображують драматурги у своїх творах. Постійні суспільні зміни, життя на межі катастрофи, апріорі драматичне, потребували пошуку виходу, переосмислення, внутрішньої трансформації героїв. У структурних основах автори активізували внутрішні конфлікти та конфлікт особистості з соціумом. Прийоми «гри у грі» та іронії ускладнювали композицію і жанр.

Перманентна суспільна криза, яку діагностували сучасні драматурги, спровокувала і протестний громадський рух, зокрема у Помаранчевій революції. Осмислення цього феномену проявлено у п'єсі О. Ірванця «Лускунчик-2004» (поставлена в Київському Молодому театрі). За концептосферою п'єси навіть кохання не здатне подолати той онтологічний конфлікт, який лежить між світоглядним Заходом і Сходом, тобто прозахідною і промосковською орієнтацією українців. Феномен Помаранчевої революції сам по собі втілював принцип міфологізації реальності, якої потребувало українське

суспільство, тривалий час кероване владою, яка не мала жодної конструктивної об'єднуючої ідеології. Зокрема про міфологізацію цих подій свідчить і Г. Краснокутський: «Екстатичне піднесення «колективної української душі» на Майдані-2004 так і залишилося до кінця не осмисленим і не роз'ясненим дивом... І в цьому контексті видається цілком слушним тлумачення О. Лосєва міфу як дива, а дива як подвійного втілення ідеї: по-перше, у «первісному, ідеальному архетипі й парадигмі», по-друге, їх утіленні у реальній історичній події» [7, 341]. На новітній міф про героїчну революційну подію О. Ірванець накладає архетипний сюжет про Ромео і Джульєту, які своєю смертю зупинили війну їхніх родів, а також міф про Лускунчика, який здійснив подвиг і подолав щурів. Але жоден із цих міфів не реалізувався уповні. Зустрівшись і полюбивши один одного у вирі Помаранчевої революції, герої не гинуть, але й не зупиняють війну – вони просто губляться. Навіть уявне виконання Романом ролі зачаклованого Лускунчика і «перемоги у великій битві» за відстоювання честі коханої не змінює його по суті, як і не звільняє від образних «щурів». «На мить ми зустрілись, навек розлучились! І я не насмію про нього в людей запитатись...», – цитує Лесю Українку покинута дівчина, пригортаючи до грудей засохлу гвоздичку [4, 206]. За версією п'єси суттєвого перетворення не відбулося ні в їхній долі, ні в долі країни, лишивши в душах спогад розчарування.

Власне, нереалізованість повною мірою (оманливість системного перетворення) у період Помаранчевої революції феномену «Майдану» і його героїв як неоміфологічного претексту, який ліг в основу нової державності України, спровокує пізніше другий Майдан – 2013 (а якщо враховувати студентську Революцію на Граніті 1990-го, то й третій), але цього разу тотальний, справжній, а не уявний, який став основою системної трансформації суспільства, народження нової України і справжньої героїзації її фатальних подій та провідників – «Небесної сотні», «Кіборгів» тощо.

Підсумовуючи, зазначимо міфологічні та структурні особливості актуальної драми «доби перемін». Цей період характеризує передусім деміфологізація попередньої ідеологічної системи і водночас спорадичність і непродуктивність створення нової державницької, яка мала би спиратися на традиційну національну й європейську міфологію. Таким чином, новітні твори містять деструктивно-ідеологічні елементи як відносно минулої соціалістичної системи, так і відносно діючої перехідної та західно-буржуазної. Драматурги творять актуальні тексти з авторською мистецькою домінантою, використовуючи окремі традиційні міфологеми, наприклад, «перевертня», «щуролова». Неореалістичні тенденції поєднуються з експресіоністичними, містичними, драмою абсурду тощо. П'єсам притаманні складні конструкції конфліктів із комбінуванням конфлікту з вищими силами та внутрішніми. Драматурги використовують як лінійні композиції з лаконічним часопростором (єдність часу і місця дії), так і монтажні з ускладненим хронотопом. Характерні принципи «гри», маніпуляції, кардинальне перевертання ситуації. П'єсам притаманна насичена внутрішня дія у поєднанні з незначною зовнішньою.

Герої дегероїзуються, маргіналізуються, типізуються, деперсоніфікуються. Автори п'єс вживають абстрактні назви персонажів, соціальні маски. Водночас відбуваються складні психологічні перетворення персонажів. Прийоми гри у грі, авторські жанрові конструкції ускладнювали структуру. Таким чином, спостерігаємо, які структурні особливості характеризують актуальні п'єси 1990–2000-х років зі складною міфологічною парадигмою, зокрема ідеологічно-деструктивною стратегією, мистецькою домінантою та окремими елементами традиційних міфів.

#### СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання / О. Бондарева. – К. : Четверта хвиля, 2006. – 512 с.
2. Веселовська Н. Психологізм української драматургії ХХІ століття [Текст] : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Веселовська Наталія Василівна ; Київ. ун-т ім. Бориса Грінченка. – Київ, 2016. – 19 с.
3. Вишневський А. Різниця / А. Вишневський // У пошуку театру. Антологія молоді драматургії. – К.: Смолоскип, 2003. – С. 61-75.
4. Ірванець О. Лускунчик-2004: П'єси, вірші / О. Ірванець. . – К.: Факт, 2005. – 208 с.
5. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997–2007 рр.): монографія / О. Когут. – Рівне: НУВГП, 2010. – 442 с.
6. Когут О. Концепт масової політичної свідомості «маленької людини» та симулякру «людини-гвинтика» // Курбасівські читання. – № 4. – 2009. – С. 69–80.
7. Краснокутський Г. «Герої майдану» як архетипальні міфопоетичні маніфестації: попередні зауваги / Г. Краснокутський // Курбасівські читання. – № 4. – 2009. – С. 341–348.
8. Неждана Н. Той, що відчиняє двері / Неда Неждана // Потойбіч паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К.: Фенікс, 2005. – С. 254–271.
9. Тхорук Р. Передмова / Р. Тхорук // Вишневський А. Клаптикова порода. Рівне: Азалія, 2006. – 190 с.
10. Barthes R. Mythologies. Paris, Seuil, 1970, 239 p.

#### МИФОПОЭТИКА УКРАИНСКОЙ СОЦИАЛЬНОЙ СОВРЕМЕННОЙ ДРАМЫ

*Надежда Мирошниченко*

*В статье осуществлен анализ мифопоэтических тенденций социальной украинской драматургии рубежа тысячелетий. Возрастание роли зрелищных искусств, а, следовательно, и драматических текстов в современном мире и отсутствие литературоведческих трудов, исследующих сценическую драму, проявляют актуальность статьи и перспективность дальнейших научных исследований. Применение теории Р. Барта о трех типах мифологизации (традиционная, идеологическая, художественная) и поиск продуктивной связи между мифологической парадигмой и структурной основой текстов проявляют новизну работы. Автор осуществляет анализ сценических пьес с социальной проблематикой и диагностикой общественных изменений таких авторов: А. Вишневского, А. Ирванца, С. Жадана, А. Крыма, О. Миколайчука, Н. Нежданой, А. Погребинской, А. Росича, Г. Тельнюк, С. Щученко.*

**Ключевые слова:** мифопоэтика, современная украинская драма, социальные пьесы, постмодернизм, структура.

## MYTHOPOETICS OF UKRAINIAN SOCIAL CONTEMPORARY DRAMA

*Nadiia Miroshnychenko*

*The article analyzes mythopoetic tendencies of social contemporary Ukrainian drama of the limit of the millennia. The increasing role of performance arts and therefore dramatic texts in the modern world and the lack of literary works that explore theatrical drama, show that this article is actual and the prospects of further scientific research. The appliance of the doctrine of R. Barthes about three types of mythologizing (traditional, ideological, artistic) and the search for productive communication between mythological paradigm and structural basis of texts reveal the novelty. The author analyzes the stage plays with social issues and social change diagnosis of these authors: A. Vishnevsky, A. Irvanets, S. Zhadan, A. Krym, O. Mykolaichuk, N. Nezhdana, O. Pogrebinska, O. Rosych, G. Telniuk, S. Schuchenko.*

*Writers apply ideologically-destructive strategy both to the previous totalitarian system and the modern one, using some traditional myths. However, the author artistic mythology is detected as dominant in these texts. Neorealistic tendencies are combined with expressionistic, mystical and absurd drama. Plays have complex structures of conflicts combining the conflict with higher forces and internal ones. Writers used linear compositions with concise timespace (the unity of the time, the place and the action) and the installation of complicated chronotops. These are typical principles of a "play", a manipulation, a radical reversal of the situation. The plays are full of inherent internal action combined with low external one. Heroes are developed as no-heroes, no-personal, typical, marginalized. The authors use abstract names of the characters, social masks. However, there are complex psychological transformations of the characters. Methods of the game in the game, authorial genre constructions complicated structures. The author of the article reveals a productive relationship between the mythological paradigm and features of structural changes.*

**Key words:** *mythopoetic, modern Ukrainian drama, social play, postmodernism, structure.*