АЗ 6'р

Міністерство освіти і науки України
Херсонський
державний педагогічний університет

На правах рукопису

Бондарева Олена Євгенівна

УДК 8 (09) 883

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ МІФОПОЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ 80-х РОКІВ XX СТОЛІТТЯ

10.01.01 - Українська література

Дисертація
на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук



Науковий керівник
Гуляк Анатолій Борисович,
доктор філологічних наук,
професор.

Херсон - 2000

ЗМІСТ ----------

Вступ 3

Розділ 1. Драматизм міфу і міфологізм драми 17

1.1. Драматичні властивості міфу 17

1.2. Міфологічна сутність драми 56

Розділ 2. Драма крізь жанрову призму ритуалу та містерії 87

2.1. Драма як жертовний ритуал (за п’єсами В.Босовича "Залізні солдати", В.Чепурина "Сурмачі та сажотруси", О.Шипенка "Натуральне господарство вШамбалі") 87

2.2. Драма як посвятницька містерія (за п’єсами В.Босовича "Опір" та Я. Верещака"Чорна зірка") 119

Висновки 159

Список використаних джерел 169

ВСТУП

Українська драматургія 80-х років ХХ століття - явище досить складне й неоднозначне, до того ж, малодосліджене як в історико-літературному, так і в теоретичному аспектах. 80-ті роки були в історії вітчизняного літературознавства епохою ламання стереотипів: саме в цей період перед нами постали численні твори представників розстріляного українського відродження; посилився інтерес до забутих імен XIX - початку ХХ століть; поступово намітилася тенденція до "усунення "білих плям" у літературному процесі, повернення на літературну орбіту багатьох призабутих, а то й зовсім забутих імен" [171 ;3]. Міцний потік літературних та літературознавчих праць діаспори, відкритість інформативного кордону для визнаних світом культурологічних концепцій та одночасне заглиблення в національні духовні джерела визначили вихід літературознавчої думки на нові простори.

У цьому стрімкому потоці якось непомітно залишилася осторонь українська драматургія 80-х: її представники, постійно іменовані "молодими", час від часу згадувалися на сторінках періодики, яка дискутувала про те, чи є в нашій сучасній драмі "нова хвиля", чи її не було і бути не може. Окремі п’єси "молодих" драматургів доходили до вельми обмеженого кола читачів; іноді драматургія "нової хвилі" зазнавала сценічних утілень та цікавих театральних версій: адже саме у 80-ті роки ХХ століття "українську драматургію в цілому поставили в такі умови, що вона повинна витримати конкуренцію... з усім світом", - зазначав у 1987 році драматург В.Бойко [29; 229]. Дійсно, театральні афіші того часу чим тільки не рясніли: тут були неодмінно "датські" п’єси - до знаменної події або дати; російська сучасна та російська класична п’єси; зарубіжна класика; масові інсценівки прози; п’єси будь-якої з “братніх” республік або так званих "країн соціалістичної співдружності".

А там, де театри мали змогу обрати для свого репертуару українську п’єсу, перевага майже автоматично віддавалася корифеям української драми XIX століття. Читачеві теж було не до новітніх п’єс - адже постало питання не "що читати?", а "коли встигнути прочитати й перечитати?" все, що поверталося з небуття, або те, що сам час вимагав

оцінити по-новому. І десь на узбіччі літературного процесу 80-х утворилася своєрідна лакуна, на яку майже не було попиту, ім'я котрій - українська драматургія "нової хвилі". Цікаві і ґрунтовні праці Л.Дем'янівської [58, 59, 60], М.Кудрявцева [103, 104, 105], Г.Семенюка [58, 171], С.Хороба [215], публікації в театральних періодичних виданнях літературознавця Т.Свербілової [169], мистецтвознавців В.Заболотної [74, 75] та О.Клековкіна [88], журналіста В.Жежери [70, 71, 72], режисера Л.Танюка [154, 190], прагнучи змінити на краще і становище української драматургії 80-х, і суспільне ставлення до неї, частково репрезентували читачам кращі п'єси "нової хвилі". Слід відзначити також велику роботу театрознавця А.Спиридоновой зусилля якої сприяли виданню текстів п'єс драматургів 80-х [69, 191].

Але інерція сприйняття тогочасної національної драми була майже непереборною: ціле покоління яскравих українських драматургів постійно таврувалося епітетом "молоді" (хоча багатьом з них уже було під сорок або за сорок), і панував у суспільстві нашому новостворений естетичний міф про "кризу української драми", яка саме у 80-ті була на хвилі творчого злету.

Парадоксально, що "міф кризи" активно проголошували українські діячі культури та літератури, і робили це голосно, впевнено, на весь колишній Союз. Наприклад, Р.Коломієць писав: "Криза української драми розпочалася, що й зрозуміло, не вчора і не зненацька. Її корені виростають з драматичних обставин, що булипов'язані зі становленням національної культури спершу під невсипущим імперським контролем (у всіляких утисках, обмеженнях, заборонах), згодом - в уніфікованій політиці радянської держави щодо народів, які її населяли, - у нав'язуванні неорганічних для них регламентацій, у терорі, репресіях. І в якомусь прадавньому сенсі - неповнота, нецілісність побутування національної культури на всьому її шляху, наявність у ній, поруч із найвищими злетами національного духу, прикрих деформацій відбувається від історичної недоданості, непройденності, нерозробленості важливих культурних підвалин, обов'язкових для засвоєння" [94; 185-186]. Суголосна з процитованою і думка В.Заболотної про те, що "український театр переживає період занепаду. Національна драматургія ледь жевріє, а україномовних драматургів - лічені одиниці"

[75,83]. Навіть якщо теоретично припустити можливість повної тогочасної відсутності самобутніх п’єс "молодих" драматургів, то все одно чи доречною була мова про кризу української драми, в якій на той час вже відбувся феномен "другої Лесі" - драматичні поеми Ліни Костенко?

Проте "молода" драматургія існувала, хоч і досить важко торувала свій шлях до читача: у 80-ті з "молодих" індивідуальні збірки п’єс видали хіба що Ярослав Стельмах [184] і Лариса Хоролець [216]; переважно це була драматургія "журнальна", та й не мала тодішня Україна всеукраїнських журналів на кшталт всесоюзних російськомовних видань "Театр" або "Современная драматургия", де б п’єси друкувалися вчасно й системно. Журнал "Український театр" був переважно мистецтвознавчим, проблеми драматургії порушував фрагментарно, а текстів п’єс не друкував зовсім. Можливо, саме через недоступність читачеві ця "журнальна" драматургія і не потрапила в поле зору літературознавців 80 - 90-х років, хоча правильніше припустити, що саме на обмежене "журнальне" побутування нашої драми у 80-ті роки працювали інші фактори.

На початку 90-х український літературознавець В.Скуратівський справедливо зазначив: "Театральний спектакль - лише частка спектаклю загальнонаціонального, його семіотична краплина. Театрознавство - розділ народознавства. Звідси історія будь-якого національного театру співвідноситься майже з усією подієвою та іншою сумою національної ретроспективи. Драматургія ж у будь-якій літературі - частина натомість цілого національно-історичного "лібретто"" [175; 195]. Якщо погодитися з В.Скуратівським (а не погодитися тут важко), то яке ж національно-історичне "лібретто" мали ми у 80-ті, якщо саме драматургія була в країні на периферії культурного життя? Наприкінці 80-х В.Фіалко взагалі веде мову про "історично утворене неблагополучия української культури в цілому", а щодо драми й театру додає: "кривава екзекуція, що відбулася над українським театром в 30-ті роки, спотворення його національної природи відбилися на звуженні, обмеженні діапазону можливостей. Сьогоденна криза - закономірна відплата за зруйнування театру, що воно тяглося впродовж десятиліть" [200;127].

Цікаво, що критика та літературознавство 80-х не порушували проблему кризових явищ прози або поезії і не апелювали до репресій

для обґрунтування кризи в зазначених жанрах. А кризу драми всі одностайно намагалися як окреслити зовні, так і збагнути зсередини. Наприклад, головний редактор журналу "Український театр" Ю.Богдашевський у 1991 році давав інтерв'ю для журналу "Театр", фрагмент якого досить показовий для нашого дослідження:

"- Чому всі досягнення сучасної української сцени пов'язані з іменами російських або зарубіжних, а зовсім не українських драматургів?

Ю.Б.: Я впевнений, що драматургія Ярослава Стельмаха, Валерія Чепурина, Анатолія Дяченка, Марії Віргінської зовсім не гірша за популярну нині російську перебудовну драматургію. Але, на жаль, режисери не хочуть її помічати...

- Стереотип? "Ми - хуторянська нація" і нічого гідного створити не можемо?

Ю.Б.: На жаль..." [27;14].

Набутки і вади драматургії 80-х аналізував Л.Танюк, дійшовши висновку, що на Україні певний час драма мала за орієнтир побутову сучасну п'єсу; "хрещеним батьком" її він називає О.Корнійчука і резюмує: "Антагоністи цієї драми - Ярослав Стельмах і Ярослав Верещак, - маючи перед собою такого слабкого супротивника, не викристалізувалися в нову хвилю, хоч окремі їх п'єси були гарні" [190;31]. Про те, що 80-ті так і не дали українській драмі довгоочікуваної "нової хвилі", тактовно повідомляє Т.Свербілова: "Рух молодої драматургії України сьогодні ще не вилився в певні сталі форми, які дозволяли б говорити про її еволюцію" [169; 239].

Ми навели різні точки зору кінця 80-х - початку 90-х років, коли явище української драми 80-х ще не було ідентифіковане як непересічне. Щоб повною мірою його осягнути, потрібен був час - ще майже десятиліття. А на початку 80-х наче у повітргносилося передчуття цього прийдешнього явища. "Сучасна українська драматургія вступила нині в період інтенсивного пошуку нових форм образного осмислення життя людини в найрізноманітніших його проявах", - писала у 1981 році З.Голубєва [52;166], а роком пізніше В.Рудь зауважував: "Зараз важко сказати, наскільки високою буде "нова приливна хвиля" в українській радянській драматургії. Дорога молодого драматурга до читача доволі

крута - часом крутіша, ніж до глядача. Критики у своїх оглядах здебільшого обмежуються переліком п’єс, скупими маловиразними характеристиками. Тим часом докладний розгляд окремого неординарного твору може дати більше, ніж безликі ряди імен і назв" [164; 156].

Ким же була представлена українська драматургія у свою "кризову" добу - у 80-ті роки? Василь Босович - лауреат конкурсу популярності всесоюзного журналу "Современная драматургия" (п’єса "Залізні солдати", 1990 рік), лауреат премії ім. І.Котляревського (містерія "Ісус - син Бога Живого", 1995 рік); Ярослав Стельмах - лауреат Всесоюзного конкурсу драматичних творів для дітей та юнацтва (п’єса "Привіт, синичко", 1979 рік), лауреат Всесоюзного конкурсу на кращий драматургічний твір (трагедія "Запитай колись у трав", 1983 рік), лауреат Всесоюзного конкурсу п’єс молодих драматургів (повість для театру "68", 1985 рік), лауреат премії ім. М.Островського (п’єса "Провінціалки", 1988 рік); Валерій Чепурин (п’єса "Сурмачі і сажотруси") та Петро Висоцький (п’єса "Білі птахи кришталевої планети") - лауреати Всесоюзного конкурсу на кращу п’єсу про молодь (1986 рік). Окрім цього, - Ярослав Верещак зі своїми непередбаченими драмами; Марія Віргінська - авторка п’ятдесяти п’єс; самобутні драматурги Лариса Хоролець та Вадим Бойко. Це імена, більш-менш відомі читачам. А серед тих, хто взагалі залишався поза контекстом "кризової доби", - А.Вербець, Я.Ярош, В.Тимченко, А. Булгакова-Петренко, О.Муратов, О.Костинський, А.Дяченко, О.Лишега, Л.Чупіс, Л.Євгеньєва та багато інших, чиїх імен не було або майже не було на театральних афішах 80-х. Впадає в око парадокс: драматургів багато, драм - безліч, але театрові вони не були потрібні, читачеві - теж. Для контрасту нагадаємо репертуар театральної Москви у 1935 році, відомості про який подає І.Мамчур: 12 московських театрів тоді здійснили 16 вистав п’єс українських драматургів І.Микитенка, І.Кочерги, М.Куліша, О.Корнійчука [див.128].

О.Клековкін, аналізуючи репертуарну політику 1989 року в Україні, зауважив, що в списку "театральних шлягерів" з 30-ти позицій лише на шістнадцятому місці була одна-єдина сучасна українська п’єса - "Операція на совісті" В.Канівця. Треба наголосити на громадянській мужності дослідника, який ще у 1990 році ризикнув зі сторінок

всесоюзного видання "Современная драматургия" не таврувати своїх талановитих сучасників-співвітчизників, а висунути припущення про наявність чіткої державної позиції, офіційного табу, згідно з яким "української драматургії - не було, не може бути і ніколи не буде". Цим табу Клековкін і пояснював, чому саме замовчуються кращі драматургічні імена сучасників, чому існує антинаціональна репертуарна політика, чому всюди йдеться про кризу української драми [88; 154 -155].

А наприкінці 90-х С.Хороб переконливо засвідчив, що "молода українська драматургія 80 - 90-х років - це не просто черговий період у її розвитку, а своєрідне, хай і не завжди досконале, художнє й естетичне явище в загальноукраїнському драматургічно-театральному процесі" [215;187].

Щоб повноцінно досліджувати це явище, треба визначити його найхарактерніші риси і запропонувати шляхи найбільш конструктивного аналізу.

Насамперед варто вести мову про інтелектуальність як загальну рису української драми 80-х. Якщо в російській драмі цього ж періоду переважав пафос заперечення окремих проявів тоталітарного міфу і драма стала справою "соціальною" (важко забути "феномен" М.Шатрова!), то в українській драмі "соціальність", прив’язана до конкретного історичного міфу доби, була обмежена лише кількома іменами (В.Канівець, І.Кірпель, Ю.Бедзик, Ю.Щербак та ін.), але це були драматурги старшого покоління: молодь, відчувши, що "пафос заперечення вичерпано" [94; 190] на ґрунті соціальному, вдалася до очищення підвалин людської душі. Не лише в Україні, а і в багатьох республіках колишнього Союзу руйнування радянського міфу почалося не на початку 90-х, а на десятиліття раніше. Тоталітарний міф упродовж 80-х зсередини руйнували національні міфи (національно-романтичні, національно-патріархальні та ін.). Документалізм російського літературного процесу був відчайдушною спробою зберегти засади тоталітарного міфу, піддавши косметичній критиці окремі його прояви та знайшовши тимчасові відповіді на одне з одвічних питань російського літературного процесу: "Хто винен?". Відповідь мала бути втілена в конкретних особах, а документалізм мав сприяти виявленню цих осіб. Українська драма шукала інший шлях і намагалася відповісти на інше

запитання: "Що відбувається з нами і всередині нас?". "Наше колишнє суспільство, стабільне і безтурботно сонне, треба було збудити і розбурхати, бо сон цей породжував чудовиська. Тоді епатаж так званої "чорнухи", бруд на сцені і в душі персонажів, потворність, некрасивість тривожили глядача, примушували тверезіше ставитись до своїх "золотих снів", безжально аналізувати реалії життя. Мети було досягнуто. Ідея тотального розпаду всіх і вся реалізувалась, каміння розкидане, мурашник розворушено..." [74;21].

Інтелектуалізм української драми 80-х генетично вкорінений не лише у модерному театрі кінця XIX - початку XX століть, хоча сьогодні його витоки шукають переважно там. Наприклад, драматург В.Шевченко виділив кілька епох у загальному розвитку української драми та театру:

"1) Бароковий, шкільний і народний (інтермедії, вертеп).
2) Театр етнографічно-побутовий.
3) Театр модерний, починаючи з Лесі Українки.
4) Театр соціалістичного реалізму, який також мав свою вироблену поетику, своїх великих акторів, драматургію, але оцінити безсторонньо його зможуть хіба що наші внуки, бо це мистецтво поза межами мого сприйняття.
5) Сучасний театр, який має характер звернення до модерного" [72;6].

Як бачимо, сучасний театр виведено тут саме з модерного, а ланцюг вибудовано за принципом "заперечення заперечення", що можна представити у вигляді схеми:

модерн (+)	заперечення модерну (-)
бароковий театр	
▼	етнографічно-побутовий театр
модерний театр	
I	театр радянської доби
сучасний театр <--------	

На нашу думку, це досить спрощене трактування не є справжнім генетичним ланцюжком до української драми 80-х. Ми розділяємо погляд С.Хороба, який відстоює в історії драми принцип спадкоємності та наслідування, демонструючи лояльне і поважне ставлення до

драматургії радянської доби як до сторінки в історії української культури. Зіставивши українську драму 70-х років ХХ століття з російською сценічного літературою, де спостерігався своєрідний бум "виробничої" драми, С.Хороб наголошує: "Слід одразу зауважити, що всупереч твердженням деяких критиків про ідентичність чи "майже" схожість шляхів розвитку "багатонаціональної" радянської драматургії" (адже єдиний-бо метод "соцреалізму", як же інакше!), українська драма того часу все ж мала дещо відмінні ознаки свого побутування" [215;29]. Це, як відзначає дослідник, були часи не суто "виробничої" п'єси, "а передусім *СОЦІАЛЬНО-ПРОБЛЕМНОЇ ТА ФІЛОСОФСЬКОЇ ДРАМ* (приміром, "Фауст і смерть" О.Левади, "Сторінка щоденника" О.Корнійчука, "Зачарований вітряк" М.Стельмаха та ін.), традиції якої йшли ще від часів М.Куліша, І.Дніпровського, Я.Мамонтова, І.Микитенка, І.Кочерги тощо" [215;30; курсив наш - О.Б.]. С.Хороб звертає увагу й на те, що українська соціально-проблемна драма зосередила багато уваги на морально-етичних аспектах, розвиваючи традиції "позиційного" конфлікту, взагалі притаманного українській драматургії. Ця точка зору дає логічне пояснення про витоки інтелектуальних властивостей "нової драматургічної хвилі".

Щодо "інтелектуальної" драми існують різні точки зору. Зокрема, Н.Кузякіна вважає, що інтелектуальна драма адресована не емоціям, а розумові людини [див.: 107;452], М.Кудрявцев пропонує термін "драма ідей" і розтлумачує, що в основі такої драми "лежить завжди світоглядна, філософська проблема, слово тут домінує над дією, у більшості своїй автори такої п'єси тяжіють до умовності, алегорій, символіки, філософських абстракцій" [103; 1]. Т.Бачеліс вважає синонімами терміни "інтелектуалізм", "інтелектуальна драма", "драма ідей", "драма міфів" [див.: 12;39]. Таким чином, різнопланові дослідники по суті виокремлюють одну з провідних проблем теорії сучасної драми - *ПРОБЛЕМУ МІФОПОЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ ДРАМАТУРГІЧНОГО ТВОРУ*

Сьогодні назріла необхідність синкретичного літературознавчого дослідження драми і міфу у всьому спектрі їхньої взаємодії та взаємообумовленості; подібний синкретизм дозволить розглянути драмофілософію та драмоміфологію як своєрідні культурні феномени, оскільки функціонування міфу в драмі через посередництво

зорієнтованості жанру на театр істотно відрізняється від прийомів опанування міфу, наприклад, прозою, поезією, історіографією тощо. Свого часу Г.Гачев справедливо зазначив виправданість того, що літературне законодавство виникло не в епосі і навіть не в ліриці, а саме в драмі. "Тому настільки суворо дотримується в століттях і тисячоліттях статус драми - як статус-кво людства. Адже потрясіння основ тут є увергненням свідомості в хаос, втратою орієнтирів" [47; 203].

Так, драма має необмежені ресурси для опанування міфопростору і міфочасу, для художнього контакту з ірреальністю, для активізації уяви, пам’яті, передчуттів, для створення міфопоетичних образів і впровадження естетичних міфів. Культурологічний контекст драми при цьому є необхідною умовою її існування; персонаж у драмі або на сцені - це модель світу-в-світі, макет опанування мікрокосмом-людиною всесвітніх законів макрокосму. Міфологія в цьому опануванні виконує неабияку функцію. "Належачи до найвищих проявів духу та будучи одночасним учасником двох різних процесів, що слугують одній меті (міфологізація як створення найбільш семантично багатих, енергетичних образів дійсності, що мають силу прикладу, та деміфологізація як руйнація стереотипів міфологічного мислення, які втратили свою "піднімальну" силу, - в їхньому одвічному прагненні до підтримки максимальної можливості пов’язати людину зі сферою буттєвого, відкритого живим словом), *МІФОПОЕТЙЧНЕ* відтворюється як творчий початок ектропічної спрямованості, як противага загрозі ентропічного увергнення у безсловесність, німоту, хаос" [193; 5].

Окрім цього, драма свідомо чи підсвідомо відтворює визначальні риси національної ментальності, етнопсихології, етнофілософії, національного характеру, а " будь-який національний характер - певною мірою міф" [196; 84].

Міфологічна структурна канва використовується і для реалізації "комунікативного наміру" драматургічного твору. Через використання цієї канви виокремлюється теоретична проблема драматургічних кліше як проблема суто жанрова. У дослідженні драматургічного жанру в його архетиповій площині ми спираємося на набутки ритуально-міфологічної школи, передусім, на ідеї Н.Фрая, які сприяли розвою сучасної міфологічної критики [див.203,204,245]. Це дає змогу розглядати спільні

риси жанрового міфомислення сучасних українських драматургів як національний інваріант світової міфософської традиції. Засади ритуально-міфологічної школи ми використовуємо в процесі аналізу п’єс українських драматургів крізь жанрову призму містерії та ритуалу.

У зв’язку з драмою 80-х років ХХ століття постає ще одна проблема драмоміфології - явище під назвою "міф автора", яке має двоїсту природу. "Його позитивні сторони реалізуються в адаптації складних явищ до рівня елементарного розуміння. Міф автора виправдовує себе як сходинка до осягнення творчих інтенцій художника та попередній етап цього процесу. Проте водночас він стійко нав’язує певний стереотип, незрідка й консервує цей стереотип у свідомості покоління, а то й кількох поколінь. У цій площині уже розгортається функція інерції сприйняття автора: він стає приступним і вигідним лише в заміфологізованому образі" [156; 8].

Своєрідний міф авторів драми "нової хвилі" маємо як факт нашого літературного процесу: у 80-ті ці драматурги сприймалися критикою та театрами як "молоді", "молодими" лишаються й по сьогодні, а концепцію сприйняття їхніх драм утворюють численні префікси *НЕДО-,* які не пояснюють, чому ця драматургія НВДОтягує до повноцінного літературознавчого аналізу, а констатують цей факт апріорі. Але міф, що втрачає свою конструктивну функцію, постає антиміфом. І з цього боку проблему драми української "нової хвилі" час розглянути крізь виміри антиміфу - естетичного антиміфу про драму 80-х років ХХ століття.

Сьогодні ця драма вже стала історією. Нашою історією. Невід’ємною часткою національної літератури, гідне ставлення до якої - не тільки вимога часу, а й неодмінна потреба освіченої людини. Віддавати належне вагомим здобуткам культури нашого народу - це і є умова культурного розвитку і національного руху вперед.

Таким чином, на сьогодні маємо великий недосліджений або фрагментарно досліджений літературний матеріал, який, безумовно, впливатиме на подальший розвиток .української драми. Аналіз п’єс драматургів "нової хвилі" як літературного явища сприятиме виокремленню його естетичних набутків і надасть можливість ввести цю драматургію до національного та європейського контекстів. У цьому і полягає **актуальність** нашого дослідження.

Мета роботи - окреслити жанрові особливості реалізації міфопоетичної свідомості в українській драмі 80-х років XX століття, довести "етапність" цієї драматургії для українського літературного процесу кінця століття, розглянути українську драму зазначеного періоду в широкому міфологічному та філософському контексті.

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

1. Описати драму та міф як типологічно споріднені явища.
2. Виокремити параметри драми як жанру, які могли формуватися в надрах міфу.
3. Окреслити специфіку драматичності міфу в українській літературній традиції.
4. Вивчити містерію та ритуал як переддраматургічні форми самореалізації людини, які синкретизували в собі гру, перевтілення і розівтілення.
5. Проаналізувати категорію ритуалістичності драми крізь призму новітніх досліджень кінця XX століття.
6. Дослідити діалектику співвідношень міфу, ритуалу та драми.
7. Простежити генезу формувань міфопоетичних категорій "маріонетки", "маски" та "лицедія", якими активно оперує драма "нової хвилі", використовуючи прийом " театру в театрі".
8. Розглянути окремі п'єси українських драматургів "нової хвилі" з позицій міфологічної критики, використовуючи в якості форм-трафаретів жертовний ритуал та посвятницьку містерію.

Матеріалом дослідження є п'єси українських драматургів "нової хвилі", надруковані у 80-ті роки XX століття, в тому числі й журнальні публікації, які не викликали свого часу закономірного дослідницького інтересу; матеріали періодичних видань, пов'язаних із драматургією; огляди та рецензії на драматургію 80-х років; літературознавчі та культурологічні дослідження українських і зарубіжних вчених, у тому числі фундаментальні праці дослідників міфу та міфології (М.Еліаде, О.Лосева, М.Новиковой Е.Тайлора, В.Тодорова, Н.Фрая, М.Хоуп), культурології (М.Бахтіна, О.Білого, М.Волошина, М.Епштейна, М.Ігнатенка, Л.Левчук, Ю. Лотмана, Д.Овсянико-Куликовського,

П.Сапронова, В.Скуратівського, Й.Хойзинги), філософії (М.Бердяева, К.Гаджиєва, М.Мамардашвілі, Ф.Ніцше, В.Розанова), історії драми (А.Анікста, Е.Бентлі, О.Білецького, Ж.Видовича, Г.Гачева, Л.Дем'янівської, О.Клековкіна, М.Кудрявцева, Н.Кузякіної, І.Михайліна, Т.Свербілової, Г.Семенюка, В.Халізєва, С.Хороба, Г.Чумаченко); контекстні явища російської драматургічної літератури зазначеного періоду; роботи теоретиків і практиків сценічного втілення міфопоетики драми (Є.Гротовського, Т.Кантора, Л.Курбаса, С.Міхоелса, С.Образцова, Л.Танюка, І.Цунського); численні езотеричні джерела, опановані науковим контекстом, зокрема: фундаментальні праці в галузі теософії, астроміфології, містичної символіки (О.Блаватської, Р.Гуілі, Дж.Купера, Ф.Мерелл-Вольфа, Папюса, Дж.Трессідера, І.Ульріх, Д.Форчун, Дж.Холла, Р.Шваллера де Любича); енциклопедичні видання, присвячені дослідженню символіки та міфопоетики.

Предмет дослідження - жанровий аспект реалізації міфопоетичної свідомості в п'єсах українських драматургів 80-х років XX століття, розглянутий через посередництво жанрів-трафаретів -- посвятницької містерії та жертовного ритуалу.

Науково-методологічна основа дослідження. Драма 80-х розглядається крізь призму ритуально-міфологічної школи. Засадничою є ідея про можливість реалізації художнього вимислу не тільки у довільних, але й у певних структурних формах -- "архетипах", про жанрові варіювання певного "надзмісту", притаманні сучасній українській драмі. Сутність міфомислення драми ми розглядаємо саме в аспекті архетиповості жанру через прадавні переддраматургічні дійства та їх структурну специфіку. У роботі використано елементи компаративного, історико-генетичного та системно-естетичнбгсГметодів.

Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами. Дисертаційне дослідження виконане як складова частина комплексної теми "Українське письменство в контексті європейської культури", над якою працюють кафедра історії світової літератури та культури і кафедра української літератури Херсонського державного педагогічного університету.

Наукова новизна. Робота є першою системною спробою дослідити специфіку реалізації міфопоетичної свідомості в українській драмі "нової

хвилі". У дослідженні пропонується нова інтерпретація п’єс Я.Верещака, В.Босовича, В.Чепурина, О.Шипенка. Впроваджено новий ракурс аналізу п’єс української драматургії 80-х років: міфопоетичне прочитання драм здійснюється в таких площинах наукового дискурсу, як міфологія, культурологія та метаісторія провідних вітчизняних і зарубіжних дослідників; інтерпретовано міфопоетичний статус "жертви" та "неофіта" як ключові міфологеми сучасної драми. Новим є і синкретичний характер дослідження, що дозволяє вести мову про міф, ритуал і драму як ланки одного драмоміфологічнго ланцюжка.

Теоретичне й практичне значення дисертації. В роботі узагальнено досвід дослідників української драматургії 80-х років XX століття, поставлено певні теоретичні проблеми щодо взаємозумовленості міфу та драми, досліджено елементи драми, які зароджувалися всередині міфу, що дало можливість обґрунтувати органічність використання міфопоетики драмою на рівні жанру-архетипу. Порушені питання можуть вплинути на формування нових підходів до вивчення сучасної української драми. Результати дослідження доцільно використовувати в естетичних студіях драми, у написанні посібників з теорії літератури тазісторії сучасної української літератури для вузів і коледжів, а також при викладанні лекційних курсів з історії української літератури, теорії літератури, історії драми і театру, історії та теорії культури.

Апробація роботи. Результати дисертаційного дослідження апробувались на науково-практичних конференціях: міжнародній конференції "Відродження української держави" (Херсон, 1999); всесоюзних Лавреньовських читаннях (Херсон, 1986; Херсон, 1991); всесоюзних Єфремовських читаннях (Миколаїв, 1988; Миколаїв, 1991); всесоюзній науковій конференції "Проблеми художнього історизму" (Херсон, 1990); всесоюзній науковій конференції "Поезія російського та українського авангарду: історія, поетика, традиції" (Херсон, 1990); Всеукраїнських конференціях молодих учених "Актуальні питання теорії та історії літератури" (Київ, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1986, 1987, 1988); Всеукраїнській конференції “Гуманітарна освіта у контексті регіональних проблем: досвід і перспективи” (Херсон, 2000); республіканській міжвузівській науково-практичній конференції

"Використання спадщини повернутих і забутих діячів науки та культури в навчальному процесі педагогічного вузу та школи" (Рівне, 1991); міжвузівській науково-практичній конференції "Українська культура як цілісність" (Херсон, 1990). З даної проблеми відбулися виступи на наукових конференціях в Херсонському державному педагогічному університеті (1986 - 2000р.р.). Окремі розділи і повний текст дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії світової літератури та культури Херсонського державного педагогічного університету.

Структура дисертації. Дисертаційне дослідження складається із вступу, двох розділів (по два підрозділи в кожному), висновків і списку використаних джерел, до якого включено 245 позицій; дисертація містить також 4 схеми, 3 таблиці, 8 малюнків.

Загальний обсяг дисертації становить 184 сторінки (166 сторінок тексту).

РОЗДІЛ 1
ДРАМАТИЗМ МІФУ І МІФОЛОГІЗМ ДРАМИ

1.1. ДРАМАТИЧНІ ВЛАСТИВОСТІ МІФУ

Зверненням до міфології як першооснови й унікального продукту культури зараз важко будь-кого здивувати. Міф у різних своїх проявах міцно увійшов до найрізноманітніших сфер культури, соціології, політики, психології, астрології, історії, кармінної медицини тощо. Куди несподіванішим видається сьогодні дослідження внутрішніх законів і жанрової сутності драми, бо театр і драматургія в культурній палітрі кінця XX століття посіли досить скромне місце, зазнаючи закономірних утисків від кінематографу, прози різних жанрів і рівня читацького попиту, езотеричної літератури і навіть реклами.

Проте театр наприкінці XX століття активно вийшов за межі власне театрального кону і став одним із універсальних каталізаторів суспільного функціонування мікрокосму в макрокосмічній структурі.

Східнослов'янська драматургія 80-х років XX століття, спираючись на традиції новітньої драми, оперує поняттями "життя-гра", "життя-спектакль", "життя-монолог", "життя-п'єса", "життя-роль". Попри всілякі різноплановості будь-який із перелічених додатків до слова "життя" лежить у площині не лише суто драми, а й театрального мистецтва. Тому ми сміливо можемо розглядати театр як контрапункт, естетичний міф або постулат для літературних текстів, у тому числі і драматургічних. Наприклад, персонажі п'єси Ярослава Верещака "Чорна зірка" у спектаклі повинні бути наділені спроможністю грати не власне роль, а амплуа ролі, що текстуально зафіксувала п'єса:

"Актор-Дмитро *(обережно).* Мухо, пробач, але ти вважаєш ... ти впевнена, що Дівчина-примара здатна ... що вона могла б виголосити подібний текст?

Дівчина-примара. Я не Муха, я - дівчина твоєї мрії. І я вимовила ...

Актор-Дмитро. Хм, треба подумати. Це багато чого змінює ... *(Раптом з посмішкою)* Хочеш зіграти Марію? Так?

Здригнувшись, Дівчина-примара дає йому дзвінкого ляпаса і ... зникає" [36; 100].

Розмірковуючи над смертю В.Висоцького, аналізуючи при цьому життєву долю письменників, які стали літературним еталоном (тут "літературний еталон" можна трактувати як "літературний міф"), Едуард Володарський говорить про них як про драматургів, що свідомо написали драми власного життя:

"Ви можете собі уявити Пушкіна, який дожив до сивини? Благополучного, навченого старця? А Лєрмонтова? А Єсєніна? Я - ні. Вони передчувають свій фінал ... Вони - геніальні драматурги свого життя ..." [41;80].

Життя як п'єсу, що структурована не роками і днями, а цілком за драматургічними законами - діями і картинами, - осмислює головний герой п'єси Геннадія Мамліна, яка має характерну назву -- "Життя" (відзначимо цікаву гру змісту в паралелях "П'єса - Життя" і "Життя - П'єса"):

"Марфа. Диктуй.

Макар (... *диктує).* Назва: "Життя".

Марфа *(відстукала).* Чи не голосно? Ти ж таки не Мопасан.

Макар *(уперто).* "Життя. Дія перша." На наступному рядочку: "Картина перша" ..." [127; 167].

Зрештою, головний персонаж драми Юрія Бондарева "Гра" (відомої менше, ніж його однойменний роман) схиляється до сприйняття життя як п'єси, яка здобула сценічне втілення: це сприйняття служить символічним трактуванням самого поняття "гри":

"Виходить, життя - спектакль, у якому діють, рухаються, чогось бажають герої, не думаючи, не бажаючи думати про те, що неминуче опуститься завіса. І я повинен бачити цих героїв, щоб зрозуміти свій спектакль у душі? Гра ?!" [30;32].

Феномени, аналогічні театру, багатьма сучасними культурологами вбачаються в найрізноманітніших формах

позатеатральної дійсності (релігійні ритуали й дійства, суспільні церемонії, сучасні модифікації обрядів, процесії, карнавали, дитячі ігри, народні святкування, збори утаємничених та ін.). Протягом століть слідом за У.Шекспіром багаторазово повторювалася фраза про метатеатральну природу дійсності: "Весь світ - театр, і люди в ньому актори" (варіант цієї думки, наприклад, у К.Станіславського - "Життя - театр, люди - актори"). Можливо, в Шекспіра звучить не позбавлена гіркоти думка про загальне лицедійство, але в цілому можливості інтерпретації зазначеної шекспірівської фрази необмежені, втім практично кожний інтерпретаційний напрямок буде пов'язаним із базисними поняттями драматургії: гра, дія, опозиції "актор - глядач", "сцена - зала для глядачів" та ін. "Світ подібний до театру", - ця думка видатного українського філософа Г.Сковороди співзвучна Шекспірові. Як свідчить М.Возняк, Григорій Сковорода саме так відповів колись харківському губернаторові Щербиніну, який питав у мандрівного вчителя, чому той не візьме якої посади. Далі Сковорода продовжував: "Щоб представити в театрі гру з успіхом і похвалою, беруться ролі відповідно до здібностей. Дійова особа в театрі отримує похвалу не за визначну роль, але за видатну гру взагалі. Я довго роздумував про це й по довгім випробуванні себе побачив, що не можу представити в театрі світу ніякої особи вдатно, крім низької, простої, безпечної, самітньої. Я вибрав цю роль, взяв її та вдоволений" [40; 79-80].

Дослідник української драми А.Козлов зауважує, що суспільна драма - це основний і повсякденний стан людства, народу і людини, це "такий процес боротьби, під час якого дрібні колізії і великомасштабні конфлікти та протистояння між добром і злом, прогресом і реакцією, між націями і народами, між позитивними і негативними людьми чи просто між людьми, постійно змінюючи чи доповнюючи один одного, приходять до нетрагедійних і некомедійних "безжертовних" і тимчасових (переважно на користь позитивних сил) розв’язок або не приходять до них взагалі, коли основною причиною і основним мотивом виникнення і розвитку поєдинку виступають так звані вічні проблеми. А драматичне протиріччя суспільного характеру,

яке за природою своєю, незалежно ні від рівня його гостроти та актуальності, ні від стану суспільства, не вимагає для свого розв’язання від учасників і функціонерів самого процесу його здійснення трагічних жертв і не веде до історично-іронічного фіналу. Воно лише дає можливість або зобов’язує людей знайти і сформулювати, відстояти і реалізувати свої суспільні, національні, народні, класові, колективні чи індивідуальні ідеали, шляхи, засоби, форми і цілі життя" [93;25-26].

Безперечним залишається те, що ідея подолання власне театрального простору формами, відпрацьованими на театрі або в драмі, вторинна стосовно більш давньої ідеї театралізації та драматизму життя. Сучасна культура нашаровує поняття драматизму життя на міфологічне підґрунтя, що дає змогу говорити про драмофілософію та драмоміфологію людського існування у різноманітних його проявах. Тому важливо визначити, як саме співвідносяться поняття міфологічного і драматургічного, де вони розходяться, де стикаються, а де існують паралельно у різних вимірах. Насичення міфологічним матеріалом при цьому не спростовує категорію драматичного, а, навпаки, - посилює її і навіть загострює зацікавленість нею. Це сприяє підвищенню інтересу й до драматичних творів, оскільки саме драма здатна акумулювати протиріччя, міфологізувати їх та пропонувати певні моделі або макети їхнього розв’язання. Але, оскільки будь-яка драма за первинну мету має можливе сценічне втілення, аналіз драматургії змушений балансувати на межі літератури і театру. Тому без посилань на певні театральні категорії вести мову про міфологізм драми і драматичність міфу неможливо.

Функції театру унікальні, й представники різних сфер гуманітарної думки протягом усього ХХ століття дискутують про можливості впливу театру на людську підсвідомість, про те, чим власне є театр - "цирком", "кафедрою" чи "храмом". "Двоїста природа театрального знаку, яку роздирають зсередини різноспрямовані

вектори умовності і безумовності, призводить до того, що театр стає місцем недіалектичного співіснування суперечностей" [130; 132].

Неординарність театрального образу, його нетотожність із словесним образом В.Скуратівський пояснює за допомогою нейропсихології і доводить, що "символічне, переважно мовно-словесне мислення розгортається в лівій півкулі нашого головного мозку, а візуальне, образне - у правій. Отже, образ літературний і образ театральний належать різним, полярним знаковим та естетичним світам" [174;25]. Як посередника між літературним та театральним образами маємо розглядати образ драматургічний, адже двоїстість його природи очевидна, а амплітуда специфічних ознак розташована в унікальному просторі - між персонажем так званої "драми для прочитання" (німецька Lesedrama) та образом текстологічно не зафіксованої драматичної інтермедії. В.Скуратівський при цьому переконаний, що домінанта "видовищності, характерна для сучасного театру, завзято тіснить "драматичність", замінюючи принципово важливий для театру статус "кафедри" статусом "цирку", "карнавалу", "монтажу атракціонів".

М.Мамардашвілі також схиляється до того, що театр покликаний "називатися "кафедрою" і "храмом". Але тільки якщо ми не станемо припускати, що є готова істина, котру можна повідомити зі сцени, і готовий глядач, котрий її автоматично сприймає" [126;89]. Формулюючи визначення театральності ("Театральність є мова театру як мистецтва") [123; 102], Ю.Лотман вважає, що сутність театральності зумовлена двома аспектами: а) структурним і б) функціональним. Далі дослідник вказує і на діаметрально протилежні концепції театральності, які є у протиборстві з моменту виникнення театру: а) глядач повинен забути, що він у театрі; б) глядач повинен постійно відчувати, що він у театрі. "Насправді глядач має одночасно і забути, що він у театрі, і ні в якому разі не забувати цього... Складність театральності порівняно, наприклад, із поетичністю, кінематографічністю або живописом у тому, що вона пов'язана з мистецтвом виконавчим, себто певною мірою імпровізаційним -

кожний спектакль унікальний. До того ж, виконавче мистецтво не створює, а "розігрує" зафіксований авторський текст" [123; 102]. Проте навіть зафіксований драматургічний текст не можна характеризувати лише у вимірах "поетичності", оскільки п’єса свідомо чи підсвідомо тяжіє до категорії "театральності".

А там, де не йдеться про мистецтва імпровізаційного або безтекстового ґатунку, текст п’єси є чи не головним виміром, навколо якого концентричними колами розташовані інші численні параметри театральності. "Розігрувати" варто те, що вже письмово зафіксовано, що можна упізнати; сценічні ситуації виростають цілком із ситуацій драматургічних; акторське або режисерське прочитання п’єси, як і будь-яка рецензія або філологічна розвідка, міцно прив’язані до конкретного тексту і можуть сприйматися як певний напрямок його інтерпретації. І там, де йдеться про театр як "храм", доречно вести мову про драматургію як неодмінні "храмові" тексти, бо не існує богослужіння без божественого слова.

Е.Кочергін розглядає театр як осередок духовності, як храм: "У людей відняли релігію, і глядачі приходили в театр, як у духовний храм. Людину вигнали з церкви - вона зробила храм із театру, театр став осередком духовності. Він був більше, ніж театр. Глядач сублімував у театрі релігію" [101 ;55].

Аналізуючи унікальність природи театру не на емоційному, як, скажімо, Е.Кочергін, а на концептуальному, філософському рівні, Г.Гачев щодо театру активно оперує префіксами *АНТИ.* У його філософії видовища театр - це АНТИхрам ("у храмі погляд - усередину себе: розтрощення, покаяння, сльози і биття себе в груди, грішного ... А в театрі - підглядання за чужим життям, плескуча, що висунула язика, зацікавленість: у замкову шпару - як там голі душею людці, не знаючи, що їх бачать і за ними спостерігають, - як вони там вовтузяться?" [48; 143]); це АНТИфілософія ("у філософії головне і вічне завдання - визначити, що є "я", і з "я" починається усяка філософія, із тотожності суб'єкта: "я мислю - отже я існую ..."; у театрі з легкістю скидають своє "я" ... і рядяться в "Іншого" [48; 145]); це

ДНТИправо й *АНТИсуд,* ("світ судить, а театр - виправдовує"; право і суд "формально і зовні підходять до людини і судять її за справами її, ... театр - не судить, а виправдовує людину, пізнаючи і показуючи мотиви її, порожнину психеї перед нами розгорнувши" [48; 147]). Але префікс *АНТИ-* ширший за префікс *НЕ-,* і, приміром, *АНТИхрам* не можна сприймати як НЕ-храм, а точніше буде трактувати як пекло, як світ або вимір лукавого. Тут доречно згадати С.-Т.Кольріджа, який посилається на думку пуританського проповідника щодо тих, "хто приходить на богослужіння та проповіді заради розваг": при такому ставленні до священного слова і священних умов його виголошення люди "уподібнюють церкву театрові і перетворюють божий храм на диявольський. Theatra aedes diabolo latrical (театр є місцем поклоніння дияволу)" [95;254].

Але плідним річищем співіснування суперечностей є не тільки абстрактний театр, який можна вважати одночасно і храмом, і антихрамом. Так, на думку французького теоретика драми Г.Юберсфельд, драма - це простір, у якому "співіснують взаємовиключні категорії, протиріччя реальності відбиваються в ній, але замість того, щоб камуфлювати їх, вона виставляє їх напоказ" [цит. за: 130; 132].

У своїй книзі "Образ" американський дослідник Д.Бурстін відзначив тенденції до театралізації самого життя в сучасному суспільстві: події не стільки трапляються, скільки розігруються, створюючи так званий "театр псевдо-подій", а процес суспільної комунікації веде до того, що люди виступають одне перед одним у масках і "живуть у світі, де фантазія більш реальна, ніж реальність, де імітації надається більше значення, ніж оригіналу" [235;245]. Така соціальна атмосфера викликає інтерес не стільки до самого театру, скільки до його іманентних законів, котрі, за умов трансформації, можна перетворити на реальний інструментарій практичного впливу в соціології, психології, політиці, теології. "Такі дефініції, як "теорія ігор", "соціологія ролі", "людина-гравець", "Христос-арлекін", "карнавальне світовідчування", "метафізика маски", "самороздвоєння душі", "мова як

гра", "теологія святкування", вилучені з різних наукових і ідеологічних контекстів, набули характеру стійких словосполучень, майже фразеологізмів, за кожним із яких стоїть цілий напрямок сучасної думки" [235;245].

Відомий радянський філософ М.Мамардашвілі, аналізуючи театр як "унікальний засіб масового розуміння", висуває свою філософську версію всеохоплюючої театральності: "Якщо ми хочемо скористатися унікальними можливостями театру щодо вирішення наших духовних і соціальних завдань (а вони, як бачимо, часто збігаються у своїй мовній природі), і якщо станемо міркувати в більшій розмірності, то виявимо, що проблема театру в нас обумовлена однією дивною обставиною: саме життя наскрізь театральне. У нас майже всі грають якісь ролі (беру цей термін не в соціальному змісті, а у власне театральному) - я готовий стверджувати, наприклад, що і Сталін грав роль Сталіна ... А російський злодій (як і грузинський, приміром) тим відрізняється від злодія французького або італійського, що більшою мірою *ГРАЄ* злодія" [126;90]. Ми вважаємо справедливим зауваження українського дослідника С.Хороба про те, що "власне театральні форми поведінки людей як матеріал драми, як імпульсатор драматизму становлять тільки один бік специфіки драматичної форми, котрий зв’язаний переважно зі сценічним побутуванням п’єси. Інший же - це власне діалогічна структура драматизму, себто специфічно літературний бік цього жанру. Отож, драматизм діалогічного мовлення як взаємодія різноспрямованих реакцій мовленнєвої поведінки персонажів і прояв у цьому поліглоссі авторського голосу, на жаль, ще не стали предметом ґрунтовного аналізу" [215; 11-12].

Нас же більше цікавить власне драма, її міфологічна зумовленість і формування в її природі іманентних законів, що є такою мірою впливовими на різні сфери самопроявлення людини.

У науковій літературі широко панує думка про зв'язок міфології з епосом. Дійсно, міфологія істотно вплинула на епос насамперед завдяки образу культурного героя. Вочевидь, саме цей образ став початковим матеріалом, із якого, можливо, згодом розвинулися

характери епічних героїв (в архаїчних формах героїчного епосу ще можна побачити його міфологічні елементи). Архаїчний епос узагальнює історичне минуле за допомогою мови і концепцій первісних міфів (карело-фінські руни, нартівський епос народів Кавказу, грузинські сказання про Амірані, вірменські - про сасунських витязів, шумеро-акадський, якутський, алтайський та ін. епоси). Міфологічне підґрунтя зберігає і більш пізній "класичний" епос ("Рамаяна", "Махабхарата", "Іліада", німецько-скандинавський епос, "Шах-наме", сказання про Альпамиша, російські билини, українські думи), хоча форми таких суто епічних творів, розвиваючись за умов державної консолідації, роблять важливі кроки на шляху деміфологізації. Епічний час у цих пам'ятках є міфічною епохою першотворення. Епічні герої (навіть ті, що мають історичні прототипи) певним чином співвіднесені з тими або іншими богами та їхніми функціями. В цілому зв'язок міфу й епосу - безпосередній або опосередкований - поза сумнівами. Міф і епос, крім іншого, близькі за формою: це оповіді про концентрацію світової енергії та волі в персоніфікованих образах богів, героїв або духовно неординарних людей. Куди полемічнішими є питання про зв'язок міфу і драми, про взаємозумовленість драми міфом, про драматичність міфу і міфологізм драми.

Тут аналізу повинні передувати відомості з далекого історичного минулого. Досліджуючи джерела зародження первісного театру, німецький вчений Ю.Ліпс наводить як переконливий приклад існування театральності в надрах первісного міфу "уривок із ненаписаного лібретто до танців примітивних папуасів Океанії" [117;307]. Вже в цьому лібретто наявні всі елементи театральної вистави первісних народів: танок, маски, музика і дії, що безперечно свідчить "про глибинне художнє відчуття цих народів, про їхній естетичний смак і розуміння театральних ефектів, про їхнє незвичайне вміння проникнути в сутність образу, про їхній смак до фарб і про їхнє індивідуальне сприйняття" [117;307].

Попри тисячолітню історію розвитку театру, попри вишукані сценічні трюки наших сучасних вистав і сміливі експерименти

драматургів, засоби сценічного вираження і драматична дія як такі майже не зазнали змін. "Всі найважливіші елементи сучасної сцени вже можна зустріти, нехай у їхньому зародковому стані, у театрі первісних народів" [117;307].

За влучним спостереженням О.Некрилової, щоб дійти до суті видовищних мистецтв, необхідно не тільки проаналізувати їх як явище сьогоденної дійсності, але й знати відправні моменти становлення і розвитку окремих типів видовищ [140;5]. Український дослідник О.Клековкін саме з-міфології виводить "культи "святих" героїв, святки й свята (не випадкова спільна етимологія слів "свято" й "святий") і цілі грона спочатку первинних, а потім і вторинних жанрів (одночасно в кількох видах мистецтва), які, маючи спочатку відверто функціональний характер свята й обряду, зрештою десакралізуються і виокремлюються у самостійні явища мистецтва. В деяких з них це утилітарне призначення і самий сюжет навіть збереглися у назві: етимологія слова "трагедія" пов’язана з патріотичним оспівуванням богів, "апофеоз" - обожнення державного діяча, "літургія" - божа служба, "міракль" - чудо, "інтермедія" - страва придворного бенкету тощо. Театр таким чином стає нічим іншим, як втіленням (інсценізацією) якоюсь суспільною групою - панівною або опозиційною...-- певної міфологічної події (сюжету) у формі ігрового видовища" [89; 13].

Передтеатральні форми самореалізації людини, які синкретизували в собі гру, перевтілення і розутілення, - це, насамперед, містерія і ритуал. Зрозуміло, їх не можна вважати зародковими, примітивними формами театральних видовищ, оскільки зміст їх був зовсім не розважальним, а глибоко сакральним.

Ореол таємничості, що завжди супроводжував поняття містерії, породжував і породжує величезну кількість домислів щодо змісту й призначення цих найдавніших дійств. І.Ульріх посилається на визначення "містерій" через грецьке "misterion" - "таємниця, посвята", сформульоване О.Блаватською: містерії являли собою спеціальні обряди і ритуали, подані найчастіше "ланкою драматизованих

уявлень, в яких таємниці космогонії й природи взагалі уособлювалися жерцями і неофітами, котрі розігрують ролі різних богів і богинь, повторюючи передбачувані сцени (алегорії) із їхнього життя. їхнє таємне значення роз'яснювалося кандидатам на Посвяту і втілювалося у філософські доктрини" [198;405]. О.Блаватська, як і багато сучасних дослідників містерій (зокрема, Менлі П.Холл [див.: 213]), основну увагу зосереджує на посвятницькій стороні містерій. Тоді як для нас в даному випадку важливими є підкреслені нею особливості містерій, пов'язані з наступним формуванням драми. Схематичне співвідношення містерії з ритуалом [див.: 167;97-115, 234;226-227] ми відобразили у таблиці 1.1.

Таблиця 1.1

Співвідношення містерії та ритуалу

МІСТЕРІЯ	РИТУАЛ
Присвята	Очищення
Одкровення	Шлях
Загробний суд	Жертвопринесення
Реінкарнація	Обожнення

З погляду метаісторії, щирою мовою містерії були символи, матеріалізовані в предметах, зображеннях, звуках, словах і словосполученнях, жестах, позах і рухах людського тіла або просто в мислеформах, що телепатично передавалися від однієї людини до іншої. Символізм був для свого часу ідеальним методом зберігання і передачі трансцендентального знання, тому що він давав можливість зв'язати з одним образом декілька рівнів значень, тобто декілька різнопланових мислеформ, так що кожний, хто звертався до даного символу, міг отримати знання "за • своєю потребою" і "за своєю можливістю". Простіше кажучи, символ давав певні точки входу в ті або інші інформаційні простори, "а вже чи зможе конкретна людина туди потрапити, залежало від неї самої: від рівня її розвитку, від

спроможностей до сприйняття..., від ступеня клішованості мислення та ін. І не є випадковими збіги символічних образів найрізноманітніших релігій і культів - пояснити це простим запозиченням було б занадто примітивно. Засновники різних релігій і Посвячені священних Містерій, носії і провідники Вищого Знання, черпали з одного джерела, що знаходилося значно вище від рівня конфесійних розходжень. Це стосується і багатьох ритуалів, які також можна розглядати як певні символи, тільки, так би мовити, "динамічні" [198;406]. З таїнства, яким містерія була, наприклад, в античному світі, до західноєвропейського середньовіччя вона переходить вже як різновид релігійної драми, яка виникла на основі літургійного дійства. Три основних події християнської історії (народження, смерть і воскресіння Ісуса Христа) стали композиційними центрами, навколо яких розгорталася маса інших епізодів (покликання апостолів, лікування хворого, зцілення німого, таємна вечеря та ін.). Новий різновид містерії, як бачимо на таблиці 1.2, теж адекватний схематичному членуванню ритуалу:

Таблиця 1.2

Схематичне членування ритуалу, стародавньої та середньовічної містерій

стародавня містерія	Ритуал	середньовічна містерія
Присвята	Очищення	народження Христа
Одкровення	Шлях	епізоди життя Христа
Загробний суд	Жертвопринесення	хресні муки і хресна смерть Христа
Реінкарнація	Обожнення	чудесне воскресіння Христа

Наводячи приклади містерій, успадкованих Київським шкільним театром, автори "Літературознавчого словника-довідника"

відзначають: "Активно використовувались у містерії алегорія, заміна містеріальних персонажів алегоричними постатями при збереженні матеріальної послідовності. Наприклад, у "Торжестві Єстьства Человьческого" Адам і Єва перетворюються на постаті Відчаю, Плачу; Сатану замінюють фігури Лакомства, Нестримності та ін. Містеріальний сюжет міг замінюватися в окремих випадках не тільки біблійним, а й світським, зокрема історичним" [121;462], що, безперечно, архетипізувало сюжетну схему і наголошувало на містерії як на жанровому різновиді драми.

Розглядаючи еволюцію української драми та самої категорії драматичного на українському ґрунті, А.Козлов докладно аналізує форми, що передували містерії в культурі християнського слов'янства. Акцентацію при цьому дослідник робить на так званих "ігродрамах" і "драмах-обрядах", зауваживши, що "ні драма-гра, ні драма-обряд ще не ті явища, які можна було б беззаперечно віднести до того, що ми називаємо драмою як жанр драматургії. Вони - лише найперші щаблі, що ведуть до розуміння її ідейно-естетичної та суспільної сутності" [93;42-43]. А от шкільна драма XVII - XVIII століть, в основу якої покладено поширені агіографічні сюжети, вже постає повноправним представником драми як літературного жанру.

Саме в містерійній шкільній драмі "поступово формувалися засади, на яких зростала українська драматургія нових часів" [186;.5]:

- нових функцій набувають традиційні персонажі-алегорії;
- започатковуються й поширюються ремарка-зміст, ремарка-жест, ремарка-портрет;
- порушуються теоретичні триєдності місця-часу-дії;
- з'являється так звана "спрощена драма".

Поступово змінюється і старіший драматичний сюжет, що призводить до ускладнення сюжетобудови драми (приміром, у "Воскресінні мертвих" Г.Конисього "сюжет має три складники: повчально-моралізаторський (високе бароко), співний (кант), де тема інтерпретується через музичний ряд, і інтермедійний, в якому не

тільки тема шаржується, а й подається заявка на її продовження, тобто розвиток дії починається вже з інтерлюдії" [227;8]).

Цікаво, що містерійна сюжетобудова драми наслідує принципи містерійної світобудови, сформовані за часів середньовіччя. Зазначивши, що "християнська середньовічна картина світу перевернута", український літературознавець М.Ігнатенко пояснює: "Дійсність перетворюється у знак НЕДІЙСНОСТІ, реальне стає символом-алегорією ірреального, чудесного. Увесь космос, уся світобудова розпадається на два плани: видимий, реальний (який у системі середньовічного міфу є тільки знаком, символом наступного плану, отже - він уже НЕреальний) і ірреальний, чудесний (який перебуває на недосяжній відстані від першого, отже - він невидимий, зате *ІСТИННО* реальний, бо він найвища реальність)" [79; 137]. Свідома і навмисна ускладненість містерійних сюжетів згодом визначає поетику української барокової драми.

Сучасний театр в окремих дослідженнях теж розглянуто як "містерійний", "містеріальний". Зокрема, А.Парін відзначає: "Містеріальний театр не може бути заяложено-сатурним, повчальним, велемовно-парадним або туманно-невиразним, як писання булгаківського Левія Матвія. Дієвість містерії повинна забезпечуватися потоком духовної енергії, що невпинно ллється" [153;41]. А накреслюючи перспективи української драми та національного театру, В.Заболотна припускає, що "на перехресті української обрядності, християнської служби божої і посиленого нині інтересу до східної втаємниченості ...існуватиме театр-ритуал, театр медитативного занурення" [74;23]. Далі дослідниця підкреслює, що "традиційний європейський театр сам по собі є своєрідним ритуалом" [74;23].

Спробуємо систематизувати ґенезу ритуальних властивостей драми і театру.

Багато проявів культури стародавніх народів свідомо театральні. Так, на думку І.Тройського, наявність обрядових ігор наслідувального ("мімічного") характеру встановлена у всіх народів земної кулі [див.: 195; 107-112]; вони часом являють собою складне *МАСОВЕ ДІЙСТВО,*

розгорнуту *ОБРЯДОВУ ДРАМУ* (наприклад, "ведмежа драма" народів Півночі та ін.). Подібні дійства припускали співучасть, співпереживання, а також співпричетність; несли зміст, що частково збігається з міфом, але виявлялися більш всеосяжними за власне міф. Ритуалістичність первісної культури сьогодні можна сприймати не тільки як стихійну театралізацію життя, не стільки як лоно формування міфології, але насамперед як спосіб космізації хаосу тваринного життя. "Спочатку позаритуальних дій, саме як людських, не існувало... Там, де закінчувався ритуал, вичерпувалося і людське в людині, розпочиналася її тваринність ... Ритуал підіймав людину над собою й олюднював її. Він ніс у собі ритм, розміреність, упорядкованість, метричність... Нічиєї ініціативи й творчих поривів, звичайно ж, ритуал не душив і не змертвлював. Він був глибоко життєвою і творчою формою" [167; 103].

Тут певною мірою була б доречна аналогія з театром. Адже в театральній постановці багато чого розписано: текст п'єси, мізансцени, - все підпорядковане режисерському задуму; але актор все одно творить, не відчуваючи скутості своєї творчої волі - інакше і сам театр, і акторська місія в ньому втрачають зміст. Ритуал і творчість у первісну епоху теж були цілком сумісні: "жорсткі рамки ритуалу залишали достатньо місця для колективного самовираження первісної громади. При його виконанні могли мати місце несподівані, парадоксальні творчі ходи, що захоплюють дух" [167; 103].

Звісно, у театрі є як постулат сцена і зала для глядачів; у ритуалі ж глядач і виконавець збігаються. У театрі події, що розігруються, відбуваються десь і з кимось, а місія глядача - спостерігати за грою в події; ритуал же - "це не гра, а буття насправді, у ньому є життєва серйозність і, нарешті, набагато слабкіше визначений розподіл на героїв, головних діючих осіб і статистів" [167; 103]. Виходить, що театр є трансформованим ритуалом, точніше, - одним із аспектів ритуалу. Видатний український літературознавець О.Білецький констатує, що "взагалі театральне дійство побудоване на притаманній людині пристрасті до самозмінення, на містифікації за допомогою жестів, слів,

переодягання" [22;141], що споріднює його з ритуал істинним и самопроявами людини.

Як послідовні елементи одного складного цілого міф, драму, театр і ритуал розглядає польський режисер Є.Гротовський: "...те, чим я хотів би поділитися, скоріше історія мріянь, історія цілої низки ілюзій, помилок і спокус, що зустрілися нам на шляху до однієї мети, в однім прагненні: у пошуках *МІФУ У ТЕАТРІ,* у пошуках *РИТУАЛУ* [53;61; курсив наш - О.Б.]. У своїх пошуках ритуалу в театрі Є.Гротовський описує шлях, прокладений його театральним колективом: це повний цикл від спроби реконструювати первісний обряд до відмови від ідеї ритуального театру.

"Якщо саме лервісні обряди викликали театр до життя, то, виходить, через повернення до ритуалу, в якому беруть участь мовби дві сторони: актори (або корифеї) і глядачі (або власне учасники), і можна відтворити цей церемоніал безпосередньої, живої участі, певний рід взаємності - явище, досить рідкісне в наші часи" [53;62]. Реконструюванню первісної обрядової спільноти підпорядковувалися певні повноваження, якими щодо глядачів наділявся актор, намагаючись залучити їх до спільної гри і провокуючи до жесту, репліки, мимовільної участі в ситуації. Тобто, гра актора розглядалася як стимул, що спонукає глядача до дії. "Приміром, такий епізод: чернець у трапезній. Він звертається до глядачів: "Дозвольте мені спокутувати гріхи перед вами", і з цієї хвилини глядачам нав'язана певна ситуація; чернець починає свою сповідь, а глядач - хоче він того чи ні - стає сповідником" [53;62]. Перетворення глядачів або в безпосередніх учасників сценічного ритуалу, або в його відсторонених споглядальників у театрі Є.Гротовського диктувалося надзавданнями, які вирішував спектакль:

а) можливість емоційної участі глядачів у тому, що відбувається, припускала віддалення глядачів від актора;

б) занурення глядача в спектакль, необхідність нав'язати йому відчуття дистанції щодо акторів визначали "перемішування" глядачів і акторів.

Парадоксальність підходу до освоєння міфічного матеріалу і відтворення живої, зацікавленої атмосфери первісного ритуалу вимагала й неординарного погляду на те, що "могло б послужити "віссю шуканого ритуалу" [53;64]. Описуючи свої творчі пошуки, Є.Гротовський констатує: "Це міг бути міф, а міг бути й архетип (відповідно до термінології К.Юнга) або - коли хочете -- "колективне уявлення" або "споконвічна думка", тут можна вдатися до найрізноманітніших визначень. Оскільки... ми не прагнули до відродження релігійного театру, наш досвід був швидше досвідом "мирського" ритуалу. Але у всіх цих пошуках ми уникали одного - можливості створення здурманюючого церемоніалу. У початковий період ми в кожному випадку шукали архетиповий образ ... у значенні міфічної формули. Приміром, принесення в жертву особистості заради суспільства (задля інших людей), як у "Кордиані" Словацького, або хресний шлях Христа (міф Голгофи), накладений на епізод Великої Імпровізації, як ми робили в "Дзядах" Міцкевича. Однак наша позиція щодо цих явищ не мала нічого спільного з релігійною, це була певною мірою зачарованість міфом, а водночас -- протиставлення, протистояння, антиномія" [53;64-65].

Якщо міфи - це розповідь про космічний устрій і космічний порядок, то ритуал - не гра в такий порядок, а спосіб його підтримки: учасники ритуалу свято вірять, що не здійснювати його немислимо, бо в іншому випадку космос знову буде повалено у безодню хаосу. Тому принцип ритуалу полягає "у сакралізацГГ профанного і космізації хаотичного світу" [167; 106]. Але виконавці ритуалу осягають тільки частину його змісту. Певна частина для них повинна залишитися незбагненною, недосяжною. "Що ж ми бачимо, коли аналізуємо сьогодні горезвісний первісний ритуал, ритуал стародавніх і диких народів? Що він у собі містить? Для європейця - стороннього спостерігача - це спонтанність, але для того, хто в ньому бере участь, - це точна, вивірена структура: літургія. Тут існує споконвічний лад, певна, заздалегідь підготовлена лінія, що виходить із колективного досвіду, - словом, весь той порядок, що і є його основою; а вже

навколо цієї вивіреної літургії вишиковуються варіації... Тільки попередня підготовка дозволяє уникнути Хаосу..." [53;69]. Ритуал, окрім змісту, для його учасників повинен нести надзміст, присутність таємниці, яка для первісних людей мала залишатися невербалізованою. Висловлена таємниця - це вже міф. Іншими словами, міф являє собою вербалізований ритуал. Міф - це сакральне знання, ритуал - сакральна дія.

Досліджуючи діалектику співвідношень міфу та ритуалу, П.Сапронов стверджує, що первісна людина в ритуалі "стикається з середовищем буттєвості щільніше й інтимніше, ніж у міфі. У певному сенсі не тільки міф виокремлюється з лона ритуалу, але й ритуал прагне розчинити в собі міф. Міф - це що завгодно, тільки не містерія (таїнство). Кожен із ритуалів, навпаки, має щось від містерії або нею є. Міф - це людський, у значенні його більшої доступності, вимір ритуалу" [53; 105].

Драма, в свою чергу, -- це ритуалізована версія міфу, це унікальний жанр, сама природа якого дуалістична: *СВІДОМІСТЬ МІФОПОЕТИЧНА, а ФОРМА РИТУАЛЬНА.*

Звернемося знов до Є.Гротовського, котрий резюмує: "Колись Брехт із величезною проникливістю зауважив, що театр хоч і почався з ритуалу, але театром став завдяки тому, що ритуалом бути перестав. Певним чином наше становище подібне: ми відмовилися від ідеї ритуального театру, щоб, як потім з'ясувалося, поновити ритуал; ритуал театральний, людський, а не релігійний, через акт - а не через віру" [53;71]. Прагнення до "ритуального" театру, коли елементи міфу та ритуалу вводяться в драму або її втілення, є взагалі характерною ознакою сучасного літературного процесу в багатьох країнах світу. "Ритуальний" театр сприймається при цьому як реакція на суто "споглядальний театр" [див. 244].

Можна спробувати уявити міф у театрі в двох його іпостасях:

МІФ

міф, що зображується (зводиться до стилізації)	міф, що створюється (зводиться до антиміфу)

Але західна міфокритика схиляється до того, що первісне "міфічне мислення" в його цілісності та безпосередньості загублене, тому в сучасній свідомості реконструкція міфу можлива переважно в формі пародіювання [див.:243], а аналіз драматургічного твору варто здійснювати через виявлення його міфологічних засад, пов’язаних з ними сюжетних мотивів, ключових слів тощо [див.: 245].

У першому із тих, що дійшли до нас, давньоіндійському трактаті "Натьяшастра" містяться енциклопедичні відомості про походження театру, причому генеалогія драми і театру "рааса" (концепція "рааса" - навчання про поетичні почуття, естетичні переживання і насолоди) зводиться до релігійних ритуалів, усередині яких уже закладено художньо-виражальні засоби і можливості театру [108; 169-175]. Сюжетно-образна ж сторона драми, "наповнення" театру базуються цілком на міфопоетиці.

Самі міфи споконвічно більше тяжіють до драми (особливо до трагедії), ніж до епосу. По суті, основу багатьох міфів утворює драматичне (найчастіше трагічне) зіткнення певних полярних сил, характери героїв міфу висвітлюються у дієвому, а не в оцінному моделюванні, кульмінаційні моменти багатьох міфів не позбавлені катарсису, та й текстова природа міфів діалогічна.

Для нашого дослідження значний інтерес становлять окремі положення книги М.Волошина "Театр і сновидіння". "Трагедія, як вища форма мистецтва, - відзначає М.Волошин. - не будує, а вінчає. Вона виникає на ґрунті *ЕПІЧНО РОЗРОБЛЕНОГО МІФУ.* Глядач, що дивиться трагедію, повинен заздалегідь знати її героїв по іменах і бачити в них основні характери своєї раси. Йому повинна бути відомою їхня трагічна загибель і обставини долі. *ТРАГІЧНЕ ДІЙСТВО* полягає в постійному розкритті тих шляхів, якими проходить душа

героя, прямуючи до заздалегідь визначеного кінця. Тому трагедія може виникнути тільки на-ґрунті епічно обробленого міфу. (...) Для трагедії необхідні заздалегідь задані характери, основні колізії та трагічний вихід, оскільки увага повинна бути зосереджена *НЕ НА ПОДІЯХ І ОСОБАХ,* які вважаються всенародно відомими, а *НА ТРАГІЧНІЙ БОРОТЬБІ,* що різними шляхами призводить *ДО ТОГО САМОГО ФІНАЛУ* - трагічної загибелі. Важливо, щоб герої трагедії були особисто й інтимно близькі глядачеві... " [43,363,366,367; курсив наш - О.Б.].

У надрах міфу ми виявляємо численні витоки драматичного. Власне поняття "драматичного", успадковане від естетики німецького романтизму, пов'язане "із напруженим і гострим зіткненням напрямків, волевиявлень, ідей", що більш широко розуміється "як напружене переживання якоїсь дисгармонії" [210;20].

Істотна частина міфів побудована на переживанні дисгармонії та її подоланні. Драматична конфліктність, яка притаманна багатьом міфам (скажімо, греко-римським, євангельським та ін.), не просто зближує міфологічні тексти з драматичними: найчастіше такий міф вже сприймається як драма. Не випадково до стародавньої трагедії міф входить у своєму практично первинному вигляді - ранні трагіки ще не ризикують піддати міфологічні тексти вільній інтерпретації або глобальній переоцінці. Опрацюванню підлягають деталі міфу, міф реплікується - розподіляється між акторами і хором, але основні колізії міфу спочатку непорушні, міф виступає як канонізоване дання. Однак уже той факт, що міф без істотних змін легко вписується в драматургічну канву, є повноцінним свідченням драматичної сутності міфу.

Трагічна загибель героя як результат драматичної сутички визначає наповнення не тільки драми. Так, багато зразків давнього і середньовічного епосу, завдяки наявності зазначеного мотиву, набувають часом трагедійного забарвлення: у боротьбу з чудовиськами вступають шумеро-акадські Гільгамеш і Енкіду, а смерть Енкіду для Гільгамеша сповнена трагізму; близький до трагедійної

фігури грузинський Амірані; у монгольському епосі про Гесера герой змагається з демонами; на загибелі Патрокла, Гектора і супутників Одіссея базується драматизм гомерівського епосу; гине головний герой англосаксонського епосу Беовульф; у боротьбі з чужинцями загинув французький Роланд; вмирає, попри свою невразливість, герой німецького епосу Зігфрід, ця ж доля спіткає всіх лицарів-нібелунгів; від смерті не змогли втекти і велетні-нарти героїчного епосу народів Закавказзя, і киргизький Манас, і український Кармелюк. Однак трагізм епосу виявляється не через трагічну дію, а через розповідь, що припускає обов'язкову наявність третьої особи, Опосередкованість дії через розповідь і оцінні інтонації в процесі самої розповіді. Драматизм міфу більш тяжіє до "трагізму" драми, ніж до "трагізму" епосу, оскільки міф найчастіше позбавлений оціночності й опосередкованості, оскільки сама природа міфу запрограмована на загострене переживання дисгармонії. Сюжети міфів рясніють не лише подіями, але й щиросердними поривами персонажів: ці найскладніші етичні колізії, сповнені напруженого внутрішнього драматизму, не залучені до міфу ззовні, а є його основою (згадаймо хрестоматійний сюжет про Едіпа). При цьому драматичні щиросердні пориви героїв міфу мають сюжетну значимість.

У дослідженнях, присвячених поетиці драми [див. 1. 4, 9, 15. 23, 25, 33, 34, 38, 47, 84, 133 та ін.], неодноразово звучала думка про особливий статус драматургічного персонажа, про його протиставлення і ліричному герою, і авторові, і персонажу різних прозаїчних форм, і колоритним фігурам епосу окремих часів і народів. Головною, відмінною ознакою драматургічного персонажа є чітка промальованість його характера, незалежно від того, багато чи мало місця посідає персонаж у п'єсі. Така промальованість досягається концентрацією ефекту прямої промови, що висвітлює особливості характеру рельєфніше, ніж промова непряма або невласне пряма. "Пропорції між розповіддю і мовними діями персонажів драми ... різко зміщені на користь останніх. Звичайне мовлення тут виступає наче у скороченій формі. У драмі воно не покликане виконувати роль

організуючої місії. Домінуючим початком тексту драматичного твору є суцільна, "безупинна лінія" словесних дій персонажів" [210;7]. Мовлення персонажів - це ще й спресована дієвість персонажів драми в зображуваній ситуації - "усередині" неї [210;5-6]. Чіткість характерів драми досягається мовним акцентуванням.

У реальних життєвих ситуаціях більшість людей поводиться простіше, ніж у драмі; у житті в мовній і мімічній поведінці людина більш стримана, ніж драматичний герой на сцені. У житті яскраві, образні вислови і вражаючі, сповнені глибинного змісту жести виокремлені, їх небагато, і вони розкидані в різних вимірах часу. Театрально-драматична форма наче увиразнює, спресовує, концентрує різні засоби мовного і мімічного самовираження: "драматургу і його героєві потрібно, як правило, значно більше слів, ніж це передбачає зображувана ситуація" [210; 10]. Театральність побутової поведінки давніх людей багаторазово відзначена культурологами.

Цікаві приклади співпричетності сімейного життя і ритуальної афектації в слов'янській культурі наводить В.Халізєв: "Згадаймо Ярославну, що плаче на міській стіні. Або (зовсім з іншої епохи) нарікання Кабанихи на адресу Катерини: "Інша добра дружина, відправивши чоловіка, години півтори виє, лежить на ґанку". Сімейні стосунки усвідомлюються тут як сфера безпосередньо-публічного дійства, воістину театрального" [210;27].

З таким же успіхом можна говорити і про театральність поведінки багатьох міфологічних персонажів розвинутих міфологій (воістину театральні любовні пригоди Зевеса - з елементами перевдягання, лицедійства, перевтілення; театрально-афективними можна назвати вчинки Едіпа, Медеї, Ореста та багатьох інших). Подібні театрально запрограмовані, драматургічно промальовані характери виникли з ритуальної ролі божеств як міфічного елементу правди світу. Змодельовані колективною уявою, ці персонажі починають функціонувати в міфах поза тотожністю з соціальними

спонуканнями, що покликали їх до життя, а відповідно поза драматичними характерами, які для них були передбачені.

Як і драматургічний, персонаж, драматургічна інтрига в системі поетики жанрів посідає особливе місце. Основні принципи драматургічної (трагічної) інтриги відмінні, наприклад, від принципів інтриги епічної: у драмі протиставлені не обов'язково персоніфіковані сили, що є діаметрально різними (до речі, в епосі частіше спостерігаємо власне таке протиборство: Ілля Муромець - Соловей-розбійник, Ідолище погане; Добриня Микитич - Змій Горинич; Олекса Попович - Тугарин; Гільгамеш - Хумбаба, Ага; Амірані - деви, і, зрештою, Яруна - язи у славетній "Велесовій книзі"). Має рацію дослідник української драматургії С.Хороб, коли на прикладах української драми 70-х років XX століття проголошує різні типи драматичних конфліктів [див.:215;38-51], що визначають драматургічну інтригу:

1) різке протиставлення сторін конфлікту (зображення моральних, духовних антиподів і протагоністів);

2) конфлікти, у центрі яких відсутні активні протагоністи, рушійна сила яких - це підтекст, а драматична напруженість досягається духовним розвитком-дійових осіб;

3) конфлікти, побудовані за принципом "позитивної" однополюсності, себто в яких антагоністи відсутні, а драматичне напруження створюють різні психологічні властивості позитивно визначених персонажів;

4) конфлікти за принципом "негативної" однополюсності, де головним є зіткнення життєвих принципів, психології і моралі "антигероя" з самим автором;

5) конфлікти, що ґрунтуються на внутрішньо-психологічних колізіях.

Як бачимо, у драмі, на відміну від епосу, протиставлені дві домінуючі, протилежні щиросердні орієнтації героя, його негативний і позитивний потенціали, або активний, вольовий персонаж і його fatum - доля, людина і її тінь, примара, позатілесна субстанція (тому важко

переоцінити місце театру тіней у генетичному коді драматургічної інтриги).

Для ілюстрації цього твердження звернемося до класиків сцени XX століття. *Артюр Адамов:* "Театральна п'єса ... повинна бути місцем, де стикаються і зіштовхуються світ видимий і невидимий..." [цит.за:220;172]. *Антонен Арто:* "Подібно до будь-якої магічної культури ... справжній театр також має свої тіні; і з усіх мов, і з усіх мистецтв він єдиний, хто має, принаймні, ще й тіні, які зламали усі свої обмеження" [цит.за:220;172]. *Ганна Юберсфельд:* "Найгострішим у театральній насолоді є те, що вона являє собою участь у події, що відображає неможливе, - у події, яка не має ні найменшого конкретного місця в самому русі нашого життя. Бачити відсутнього, розмовляти з мертвими і подорожувати в минуле ..., бачити в іншому Іншого, бачити, як актор одночасно є собою і персонажем, не залишаючись більш затиснутим межами власного тіла ..." [цит. за:220; 172-173]. *Ігор Цунський:* "Поставивши акторів перед складним завданням зіграти не реальну людину, а її Тінь - те, що залишається після Смерті (Душу, Дух або що хочете), я по-іншому став сприймати висловлення Анатолія Васильєва про те, що його перестала цікавити людина в театрі, що його хвилює проблема духу. Духовний простір - простір слова. Спочатку було Слово ..." [220; 173]. А якщо звернутися до непересічного драматургічного слова, то наочним прикладом може бути драматична поема Ліни Костенко "Сніг у Флоренції". Як стверджує дослідник української новітньої "драми ідей" М.Кудрявцев щодо цього твору, "неординарне тут саме зображення внутрішнього конфлікту - дискусія митця зі своїм другим "я", тобто приспаною у свій час заради творчого благополуччя совістю" [105; 11-12].

Всі процитовані тут праці демонструють наявність у драматургічному мистецтві проявів іншого світу, протиставленого реальному світові або співвіднесеного з ним так чи інакше. Звичайно, і романні, і ліричні конструкції, в яких, приміром, подано потік свідомості автора або персонажа, теж припускають існування інших вимірів, але вони не занурюють читача в ці виміри, як драма, а проводять його

осторонь, немов екскурсанта. А от Ф.Достоєвський своєю романістикою опановує саме принципи ведення драматургічної інтриги і постає осібно у світовій романній літературі.

Можливо, завдякй саме розробленому Ф.Достоєвським принципові романного опрацювання драматургічної інтриги драматичність і сценічність його романів є особливо плідною полемічною нішею літературознавства і теорії театру. "Хрестоматійний приклад, - зазначає В.Скуратівський, розмірковуючи про статус драми та театру, - гранично драматизована романістика Достоєвського, його найпечальніші за всі "печальні детективи", художні протоколи людського пекла, у якому одна стихія існує завдяки смерті іншої. Французький письменник Андре Мальро, котрий знав усього Достоєвського напам’ять (!), якось зауважив, що той "примусив сперечатися півкулі свого мозку"" [174;23].

Сутнісний елемент драматичної інтриги, таким чином, розташовується *ПОЗА* полем зовнішніх колізій, а це поле власне служить лише тлом або обрамленням внутрішньої щиросердної боротьби героя. Міфи часто дають аналогічну картину, і, можливо, своїх законів ведення інтриги "сюжетні" міфи не виробили: інтрига найчастіше побудована в міфі цілком за законами драми, хоча - парадокс! - міф стосовно драми первинний.

Можна припустити, що безліч драматичних законів визрівала всередині міфу ще задовго до їхньої реалізації в драматургічній формі. Цікаво також, що міфи наче втягували аудиторію до поля своєї магічної дії, перетворюючи глядача/читача в СЛ/Вучасника подій, у ритуально відзначену, СЛ/Впричетну особу, яка СЛ/Впереживає героям у першу чергу, а вже потім аналізує їхні думки і дії. Така, за Арістотелем, і сутнісна особливість драматичного мистецтва, на протилежність епосу, "що відсторонював" читача, що проводив дистанцію між ним і подією (базуючись саме на цьому, автор концепції "епічного театру" Б.Брехт протиставив свої принципи мистецтву "драматичного театру").

"Покликання глядача - бути спостерігачем, більш того, - бути свідком" [53;63], - зауважує Є.Гротовський. А сутність співучасті як ефекту мовчазного невтручання (зовні) і напруженого переживання (внутрішньо), що згодом в Л.Курбаса знайде своє творче продовження в ідеї "перетворення", Є.Гротовський ілюструє наочним прикладом: "Колись я бачив документальний фільм про буддійського ченця, який вчинив самоспалення в Сайгоні. Інші ченці, стоячи неподалік, придивлялися до того, що відбувається. Деякі подавали йому необхідні речі, щось готували і підправляли, інші трималися осторонь, на певній відстані, майже в укритті, перебуваючи в нерухомості і спостерігаючи всю цю сцену так, що були чутні шелест вогню і саме мовчання ... Ніхто з них не здригнувся. Ці люди дійсно були спільниками. Вони були спільниками у церемоніалі, що був останнім актом людини перед безоднею життя і смерті. А оскільки це був чернець, буддист, то вони "були співучасниками" і в релігійному значенні слова. Respicio - у цьому латинському слові висока повага до суті речей. От призначення справжнього свідка: не втручатися з дріб'язковими цілями, із нав'язливою демонстрацією свого "я теж", але бути свідком, тобто запам'ятати, запам'ятати за будь-яку ціну і - не забути" [53;63].

Як ми вже зазначили, у XIX столітті саме таку СЛ/Вучасть запропонував читачам своїх романів Ф.Достоєвський. До речі, дослідники сценічності Ф.Достоєвського В.Сахновський, Л.Гроссман, Б.Гріфцов, М.Бахтін, Г.Фрідлендер, В.Днєпров, Є.Іванченкова, Б.Любимов та інші у поясненнях феномена драматичності Прози постійно балансують між термінами "драматизм" і "поліфонія". М.Бахтін порушує питання про попередників Достоєвського в сфері поліфонії [10;40-43] і зародки досліджуваного феномену виявляє в У.Шекспіра, Ф.Рабле, М.Сервантеса, Г.Гріммельсгаузена, О.Бальзака. Проте простежити формування поліфонічності, ще не відділеної від драматичності, можнала прикладах багатьох давніх "сюжетних" міфів. М.Бахтін гадає, що "драма за природою своєю далека від справжньої поліфонії; драма може бути багатоплановою, але не може бути

БАГАТОСВІТНЬОЮ, вона допускає тільки одну, а не декілька систем відліку" [10;41]. Щодо більшості драм твердження М.Бахтіна вельми точне.

Але звернемося, наприклад, до трагедій Есхіла і Софокла, створених на підґрунті Фіванського циклу міфів. Особливо показова як драма з виразними елементами поліфонії трагедія "Семеро проти Фів". Полінік, Етеокл і Антігона - це не просто промальовані характери, це самостійні світи в межах однієї трагедії, це принципово різні виміри, і близькі кревні узи не мікшують, а виокремлюють очевидну різницю. Кожний із них несе свою Правду, і три їхні Правди в трагедії стикаються лише раз - у фіналі, коли Антігона порушує офіційну заборону і йде ховати Полініка, котрого як зрадника батьківщини кинули на поталу собакам і птахам. При цьому поліфонічним трактуванням образів Етеокла, Полініка та Антігони характеризується і самий міф. Парадоксально, що ефекту поліфонічності в міфі досягнуто саме за рахунок його драматичних властивостей. Яскравими прикладами української багатоосвітньої драми 80-х років XX століття можуть бути п’єси В.Босовича "Опір" та Я.Верещака "Чорна зірка". Так, головні персонажі "Чорної зірки" (Дмитро, Марія, Дівчина-примара, Андрій) - це взагалі несумісні світи, співіснування яких у просторі однієї п’єси створює міцний ефект "гравітаційного колапсу" (саме так визначив Я.Верещак жанр свого твору).

Найбільш цікавою проблемою для спеціального дослідження можуть бути елементи катарсису в міфі.

Саме поняття катарсису занадто багатозначне і неоднорідне, однак точка перетину різних його трактувань лежить у сфері сутнісних моментів впливу на людину. Катарсис структурує і ритуал, і міф, і театр. Через катарсис ці три компоненти можна розглядати як ланки єдиного ланцюга. За Платоном, катарсис зумовлений звільненням душі від тіла, від пристрастей і насолод. Піфагорійці розробили теорію очищення душі від шкідливих пристрастей (гніву, прагнень, страху, ревнощів та ін.) шляхом впливу на них спеціально підібраною музикою. Платонівське розуміння катарсису не пов'язується з мистецтвами і

зорієнтоване на сприйняття незатемненої і неспотвореної краси ідей; пізніше воно реалізувалося в патристиці і середньовічний аскетиці. Власне естетичне осмислення катарсису заклав Арістотель у "Політиці" та "Поетиці", де розглянута катартична дія мистецтва в цілому і трагедії як особливого роду імітації. Непроясненість сутності і граматичної осмисленості Арістотелевого формулювання про "очищення" викликала численні коментарі у спеціальній літературі (катарсис - очищення пристрастей від скрут і надмірностей; очищення від пристрастей як повне їхнє усунення; сходження; оздоровлення та ін.).

У параметрах платонівського досвіду і платонівської свідомості поняття "катарсису" відрізняється від його сприйняття в Арістотеля. Катарсис у Платона витлумачує Ж.Видовичт "Катарсис є трагедійне, святкове, урочисте і славне розуміння sophrosine, чистота якої необхідна для відчуття повноти (і слави), бо ж відчуття очищене від усякого досвіду, воно понад досвід. Воно є трансценденція. Трансценденція не є досягнення мислення, але є досягнення відчуття. Вона присутня в сфері трагедії, а не філософії. їй не потрібний досвід (ні мислення, яке можливе власне як мислення про досвід), але справжня чистота [із] досвіду, софросина, цнотливість" [37;205]. Таке витлумачення генетично близьке до української ментальності, до форми національної самосвідомості нашого народу. Як підкреслює український мистецтвознавець Н.Єрмакова, "українська культура має дуже важливу генетичну якість. Я це називаю позицією принципового світоприйняття, з притаманним їй благословенним поглядом на дійсність..., з відсутністю апокаліптичного витоку, високим душевним узгодженням людини і світу" [67;20].

У естетиці Відродження мали місце і естетичне, і гедоністичне трактування катарсису. Розгляд катарсису в етичному аспекті, його наповненість етичним змістом, коли рецепієнт страждає разом із літературним персонажем, заклав Маджі, його підтримували класицисти, Г.Лессінг, Г.-В.Гегель та ін. П.Корнель вважав, що трагедія, показуючи, як пристрасті спричинюють людям нещастя,

змушує розум людини прагнути до стримування. Г.Лессінг, навпаки, приписував катарсисові порушення пристрастей, що ведуть до підвищення соціальної активності людини. В.Гете розумів катарсис як процес відновлення за допомогою мистецтва зруйнованої гармонії духовного світу людини. У З.Фройда катарсис - один із методів психотерапії. За Л.Виготським, катарсис є завершальною стадією психофізіологічного процесу, що лежить в основі естетичного сприйняття мистецтва [див.:102;64, 121 ;340, 236; 140-141].

Г. Гачев наголошує, що через катарсис на театрі "робота очищення і покаяння відбувається -- як і в храмі" [348; 147]. Дослідник акцентує увагу не тільки на очищенні того, хто спостерігає за чужим стражданням, але й на другій частині, не менше значимій - на покаянні, зближуючи естетичний катарсис із релігійним. Відкритим у дослідженнях залишається питання не тільки про сутність очищення, але й про те, хто йому піддається - герой трагедії чи глядач, читач, які співпереживають разом з ним?

Будучи категорією "ритуальності" і "драматичності", катарсис може визначати драматизм прози, оскільки він пов'язаний із композицією, напруженими колізіями сюжетних ліній, що розв'язуються підкреслено драматично (як, наприклад, у фіналі повісті У.Самчука "Марія", де батько змушений убити сина, що дегенерував, і піти безвісти).

Сучасне нормативне трактування катарсису ("особлива, нерідко вища форма конфлікту (і супутнє йому потрясіння) не придушують своєю безвихідністю, а впливають (на читача, глядача), просвітлюючи та визволяючи душу" [119; 152]) пов'язує катарсис не тільки з характеристикою трагічного в мистецтві загалом, але і з ритуалом, структура якого близька до структури естетичного катарсису.

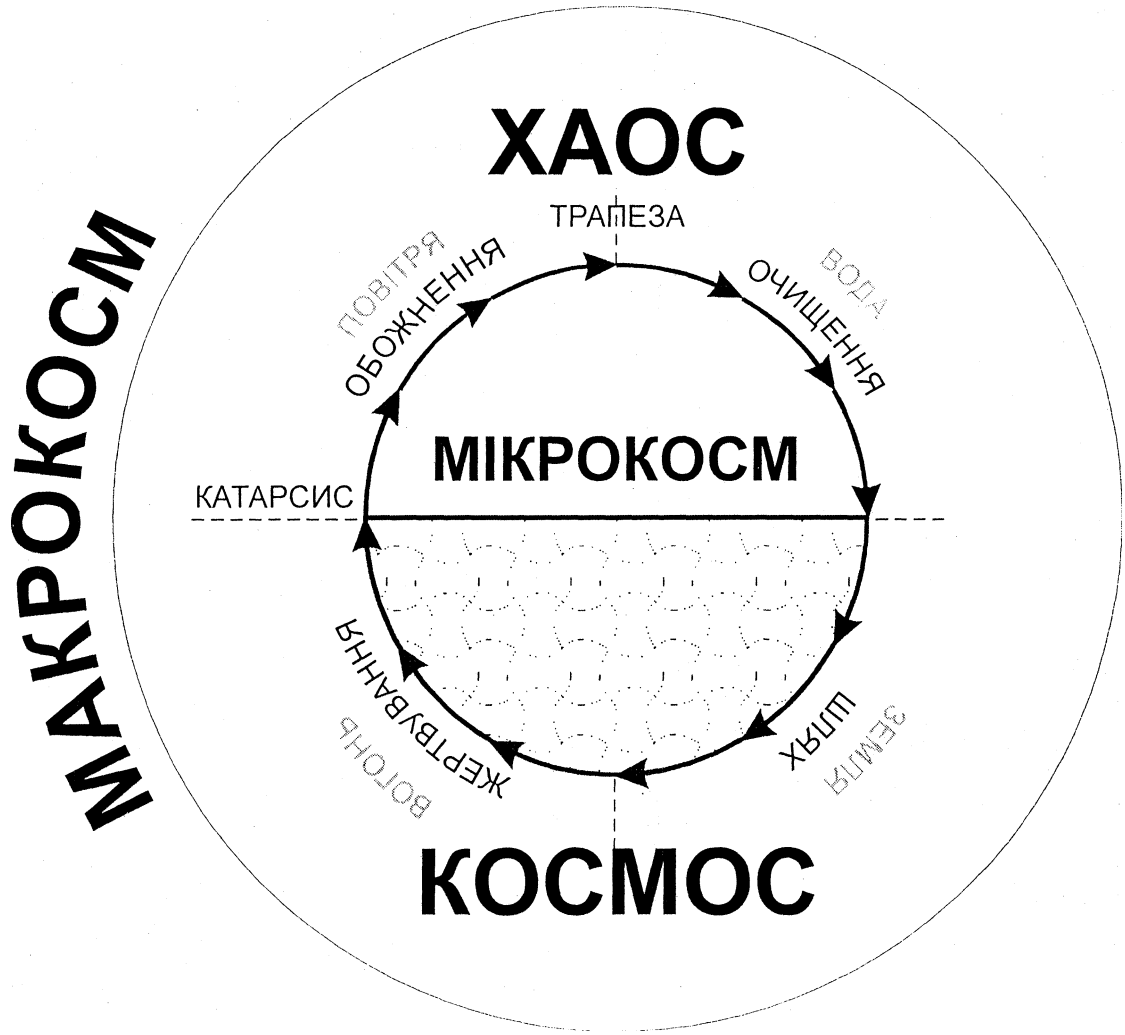
Філософію катарсису закладено в його природі, що дозволяє людині за допомогою відчуття вийти за межі світу, де тріумфує Зло. "Вихід за межі Зла сприймається не прагматично (практично), але через жертву, подвиг, що є трагедійним: містерійним (як споконвічно трагедійний), поетичним, театральним і, на завершення, літургійним.

Питання вищості стоїть як питання надмирності, питання людської вищості над світом і мирським. А стоїть воно тому, що без його рішення неможливо потрапити у світ Добра" [37;206]. Шлях подолання Зла як ритуальну коловерть Ж.Видовим трактує через форму трагедійної трилогії: "... Трагедія є єдиний рух душі - а значить: рух почуттєвий, а не мирський (або "реально" історичний) - від Гріха, всупереч осмисленню Гріха, визнанню провини, страждання і - до вищості. Тобто, вищість і над Гріхом, і над самим відчуттям провини (Гріха) таким чином, щоб щиросердечний (почуттєвий) рух остаточно завершувався святом або торжеством. Грецька класична трагедійна трилогія описувала це повне коло руху від первісного передгріховного стану до остаточного очищення (катарсису), яким прославляється страждання, урочистою одою жертві, піднесеній катарсисом у духовний світ" [37;207].

Ритуал у своєму схематичному вигляді - це повний замкнений цикл (його можна уявити так, як показано на мал. 1.1).

Трапеза як повсякденний мікроритуал передує прояву концентрованого макроритуалу. Детально аналізує драматичні та ритуальні ознаки трапези український дослідник О. Клековкін у розвідці "ARS COQUINARIA (Театр як інтермедія)", зосередивши увагу на тому, що "культ їжі" є справжнім атрибутом всіх свят і ритуалів [89; 12-16]. Ритуальне очищення припускає обмивання й одягання в нові особливі одяги. Очистившися, можна почати ритуальний шлях, що знаменує людське самовизначення через аскетичні дії. Шлях увінчано жертвопринесенням, в якому людина прагне возз'єднатися з богом, із вищою силою і не може досягти возз'єднання. Жертвопринесення припускає тимчасове обожнення учасників ритуалу і завершується трапезою, тобто повертає людей до вихідної точки.

Ключовим моментом цього замкненого циклу, безумовно, є жертвопринесення, а ключовою постаттю - жертва. Символічне трактування жертви включає "відновлення споконвічної єдності, возз'єднання всього, що розкидано у світі явищ. Оскільки всяке творіння припускає жертву, вона являє собою життя - смерть, цикл



Мал.. 1.1. Ритуал як замкнений цикл, що містить 4 Стихії

перевтілень. Жертва ототожнюється з творінням, а людина - з одним із аспектів космосу. Крім того, вона означає підпорядкування себе божественному керівництву через примирення, віддання свого "я" на волю Богові, спокуту" [109;92].

Не випадково в багатьох міфологіях і трагедіях світ створюється з частин об'єкта жертвопринесення (напр., із розчленованої Тіамат у Вавілоні, із Йінір - у давніх германців та ін.). Різні погляди на

походження і значення жертвопринесень докладно проаналізовані С.Токаревим [192;589-601], який в історії розвитку цього ритуалу виділяє дві протилежні тенденції: ужорсточення і пом'якшення: Однак, належачи до будь-якої з цих тенденцій, жертвопринесення має за мету зіткнути учасників ритуалу з іншим світом, існування якого мислилося цілком реально. Сам ритуал сприймався при цьому як спектакль, і в історії драми міцно посіло положення про "ритуальність видовища" і "видовищність ритуалу": "Всі структури традиційного театру в різних народів, із їхніми масками, умовними ритуалами й іншим, втілюють уявлення про реальність існування цього "іншого світу"" [42;74].

На думку А.Арто, сцена - це місце, де відбувається синтез життя і смерті (подібно жертовному вівтарю - О.Б.): "Ми протиставляємо життя сцені, тому що почуваємо, що сцена - це місце, яке сусідить із смертю, де можливі будь-які вільнощі" [цит. за: 64; 180]. Творець концепції так званого "Театру Смерті" Т.Кантор робить смерть дошкульною шкалою, у розподілах якої вимірюються життя персонажів його спектаклів. Про один із спектаклів Т.Кантора пише Г.Яніковскі: "Поступово я починаю розуміти, що означають слова в програмці: "Я на сцені. Це не буде грою. Жалюгідне лахміття мого особистого життя є "готовим предметом..." і далі: "...буде відбуватися Ритуал і Жертвопринесення. І все це для того, щоб перемогти" [242; 164-165].

Кожне місце жертвопринесення міфічно трактується як центр всесвіту, а сам акт приношення жертви - як "спокута безмежної людської гордині пропозицією богам крові" [109;92]. За логікою ритуалу, боги повинні спробувати людської крові, бо ж "смерть людини - це народження бога" [13; 183]. Учасники жертовного ритуалу в цей же час трапезують, бенкетують. Н.Фрай указує, що ще "для Платона бенкет має певну подібність із символікою причастя" [204; 119]. В уяві повсякденної логіки причастя як найголовніше таїнство християнства важко пояснити. З погляду ж ‘ логіки ритуальної євхаристія (перетворення хліба й вина в Тіло і Кров Христа) лежить у тій же площині, у якій розміщено катарсис на мал. 1.1 - момент переходу від жертвопринесення до трапези, момент священного кровопролиття

збігається з моментом причастя - прилучення до Бога через засмакування його плоті і крові. Як зазначає Т.Гундорова, "поняття жертви в християнському світі не існує: жертва наперед визначений, сакральний акт" [55;258]. Але у драматичній літературі часто фігурує не християнське жертвування, а антихристове або язичницьке. Так, в аналізі драматургічної спадщини Лесі Українки дослідниця визначає, що "майже поганський культ ритуальної жертви відлунює і в поетичних рядках "Одержимої"... Отже, йдеться не про світлу й миротворенну християнську жертву, а про криваву жертву, про викуп на крові. Загалом ототожнення античного сакрального досвіду з християнським релігійним чуттям несе в собі небезпеку втрати трансцендентного змісту" [55;259].

Під ідентичним кутом зору розглядає жертвування в "Одержимій" і М.Кудрявцев: "Поскільки прозрінню людей для усвідомлення ними покаяння й очищення необхідний приклад жертовності як спокути чиїхось гріхів, на жертву йде Месія, для якого недостатня любов лише до себе - він мусить любити всіх і в ім’я цього врятувати всіх власною кров’ю. Жертовність же Міріам в ім’я Господа при ненависті до ближніх - то не співмірне з ученням любові, що його несе Син Божий... Тому Учитель не сприймає жертви, пропонованої Міріам. Бо кров пролити за людей вона не бажає, поскільки вважає їх недостойними цього, застерігаючи Месію берегтися ворогів і друзів - зрадників. Самотній і не зрозумілий людьми Син Божий іде вмирати за тих, що його зрадили, хто віддав його свідомо чи несвідомо на страшні муки" [104;21].

Релігійний, медичний і естетичний катарсис структурно споріднені з ритуалом. Будучи найважливішою частиною релігійних відправлень і культових церемоній, катарсис розміщується в етичному просторі між закінченням очищення (зовнішня і внутрішня чистота - неодмінна умова звернення людини до вищих сил) і моментом принесення жертви (тільки по закінченні якого людина може почати своє звернення, викласти своє прохання або молитву, яку вищі сили мають прийняти або відхилити). Всі три різновиди катарсису

ґрунтуються на тимчасовому розчиненні мікрокосму макрокосмом, на чому, по суті, базується і ритуал, у якому "група людей своїми діями виражає перехід від хаосу до космосу, панування останнього", однак повнота цього панування відносна і знову розімкнута до хаосу після жертвопринесення [див.: 167; 106-113].

Поєднання в людині основних світових стихій (яке йде від поеми Емпедокла "Про природу", де розглянуті чотири принципово різні стихії - вода, земля, вогонь і повітря) легко лягає в замкнену схему ритуалу, де цілком логічно асоціюються: очищення - із водою, шлях - із землею, жертвопринесення - із вогнем, тимчасове обожнення учасників ритуалу - із повітрям. Можна стверджувати, що ритуал - це форма існування мікрокосму в макрокосмічній структурі, яка повторюється або триває у часі (див.мал. 1.1).

Але сам ритуал театральний, і тому структура катарсису на театрі теж співвідноситься з загальною структурою ритуалу. Театральне очищення починається зі зняття одягу, тотожного перевдяганню (тут відомий постулат К.Станіславського - "театр починається з вішалки" - може бути наповнений новим, ритуально-міфологічним змістом). Спектакль - шлях. Естетичне враження, що триває певний час - сакралізація глядача.

Трагедії, до яких звертався Арістотель в період оформлення естетичного трактування катарсису, розробляли виключно міфологічну сюжетику, сприймали міф як канонічну даність. Ризикнемо припустити, що катарсис теж визріває в надрах міфу як прояв категорії драматичного, що тільки-но формується.

Новим словом у дослідженні взаємозв'язку і взаємозумовленості драми й міфу є вже згадувана праця Ж.Видовича "Театр і Літургія". Ж.Видович схильний розглядати трагедію як повний цикл жертовного ритуалу:

"... Справжня [споконвічна] трагедія - від якої в літературній трагедії можливий лише відгук - є спокута трагічної провини людської. Саме слово "трагедія" означає і цю спокуту, і прославляння трагічної жертви (або трагічного героя), тієї, що спокутує. Це прославляння

може бути всенародним, оскільки жертва спокутує провину цілого народу, а народ тому має сенс славити жертву в трагедії, як у загальнонародному торжестві" [37;201]. Сербський учений посилається на Платона, який постійно говорить про піднесеність, про три іпостасі душі (сущого) людини; про душу тілесну; про душу, розіп'яту між двома світами (дійсно трагічну); і про душу духовну. Досвід Платона дозволяє йому відчути піднесення як реальну можливість людини, що "навіть і підтверджується як реальність: у святкові моменти містерії (і жрецької [священної] поезії, і мистецтва), але можливість ця реальна саме в силу трагедійної природи досвіду людини" [37,201].

Аналізуючи давньогрецькі трагедії, які базуються на міфологічній сюжетиці, Ж.Видович дає своє визначення цього жанру: "Трагедія є ... загальнонародне торжество [прославляння] або, що те ж саме, перевтілювання страждання в прославляння і свято. Без такого перевтілювання страждання було б власнехтражданням, саме злом, у той час як трагедія є перевтілення, яким досягається перемога над злом (через жертву), і прославляння цієї перемоги!" [37;201]. По суті, це визначення дублює схему ритуалу як замкненого кола, послідовно повторюючи кожний із його елементів.

"Триєдності", з'єднані в основний естетичний принцип драматургами класицизму *(ДІЯ - МІСЦЕ - ЧАС),* Ж.Видович також зводить до стародавньої драматургії, де вони органічно матеріалізовані тріадою *АКТОР - СЦЕНА - ДЕНЬ ВИСТАВИ.* Але ця тріада наскрізь ритуальна і може бути витлумачена цілком у категоріях ритуалу: *УЧАСНИКИ РИТУАЛУ - ЖЕРТОВНИЙ ВІВТАР - МОМЕНТ ЗАКЛАННЯ ЖЕРТВИ.* Тоді "те, що ми, думаючи, що це йде від Греків, - позначаємо нашим словом "позориште" [театр] (що споконвічно значило в нас ©ганьблення, осоромлення чогось піднесеного ...), те насамперед варто назвати торжеством, прославлянням, фестивалем, святкуванням" [37;201]. Прославляється при цьому саме жертва, оскільки вона стражданням спокутувала зло, перемогла його, відстраждавши за інших, узявши на себе їхній гріх.

Крізь призму сприйняття трагедії як замкненого ритуального кола, де всі компоненти ритуалу повинні бути в наявності й жодним не можна зневажити, Ж.Видовим розглядає будь-яку окремо взяту трагедію лише як частину трагедії, співвіднесену з частиною ритуального циклу. Повний же трагедійний цикл в античній драмі, містерійний за своєю сутністю, в концепції сербського теоретика представлений тетралогією - трагічною трилогією з обов'язковим епілогом. "Цей трилогійний характер трагедії, котра обов'язково завершувалася святковою, уславлюючою жертву одою, не був, як нам здається, досить підкресленим, або ж, принаймні, серйозно сприйнятим. І справа саме в тому трилогійному характері трагедії, який ховає (і відкриває) її обрядову, навіть літургійну сутність ... Трагедії необхідні саме три драми, щоб створити трилогію, потрійну цілісність трагедії ... Саме Есхіл у своєму жрецькому [священному] званні зрозумів людську драму трагедійно, себто трилогійно" [37;203].

У цьому трагедія точно відповідає потрійній структурі людського буття, тобто сутності, звісно, як цю сутність бачили Платон і платоністи:

ПЕРШОЮ ІПОСТАССЮ людського існування є тілесна душа;

ТРЕТЬОЮ ІПОСТАССЮ є дух або духовна душа, душа, що сягає у своїй духовності стану "noys", а це є "розумне почуття", коли людина осягає буття (тобто стає "розумною") прямо через почуття, відчуття повноти;

ДРУГОЮ ІПОСТАССЮ, середньою, є душа у своїй розіп’ятості або пристрасті: коли страждає вона, розіп’ята між тілесністю (прагненням ототожнюватися з безсловесною тілесною душею, яка не знає нічого, крім тіла), з одного боку і духовністю, з іншого боку. Таким баченням структури людського буття Платон був зобов'язаний винятково трагедійній свідомості: уся думка його сконцентрувалася навколо трагедійного досвіду, єдиного предмету його (платонівського) мислення.

"Наскільки трилогія була пережита і зрозуміла як сутність трагедійного здійснення [походження], видно і з того, як Платон бачив структуру людського буття: потрійно , в трьох іпостасях" [37;204].

Звернемо увагу, що в центр п'єс, які ми традиційно звикли вважати трагедіями, поставлено саме другу іпостась - душу персонажа, мов би розіп'яту, яка кровоточить, страждає й мучиться. Цілісність кругового шляху до досягнення гармонії через страждання і спокуту порушується фрагментарно поданим стражданням; фатальною нерозв'язністю цього страждання позбувається сенсу і сам факт страждання, і статус духовної сили і вольової активності особистості, яка страждає. Те, що ми звикли вважати трагедією, тобто окремо узятий драматичний твір, в основі якого лежить трагічний конфлікт, Ж.Видович визначає як "драму пристрасті" [37;208-209], розмежовуючи поняття пристрасті і трагічності: "... Трагедія є щиросердний рух від пристрасті до розумного почуття, від муки (муки відчуття облишеності) до торжества й святкування повноти буття. Тепер яснішає, що значить наше висловлення про те, що антична трагедія - трагедія грецька (містерійна) - становить цілокупність руху до катарсису (як очищення від пристрасті!), у той час як новочасна драма з епохи Ренесансу до наших днів являє драму пристрасті і тільки пристрасті!" [37;209]. Трагедією же він вважає грецьку класичну трагедійну трилогію, яка "описувала ... повне коло руху від первісного передгрішного стану до остаточного очищення (катарсису), яке прославляється урочистою одою жертві, піднесеній катарсисом у духовний простір" [37;207].

Розбіжності в термінологічних трактуваннях трагедії вчений схильний пояснювати огріхами транслітерації знака, яким позначено літеру "омега" у грецькому слові (шба - "ода"), і німецькою транслітерацією грецького оригіналу - Tragodie, де перетасовкою звук "о" перетворюється на звук "е", що спотворює початковий зміст терміна, "тому що "трагедія" є трагодія, твір трагода, поета, який пише оди. А пише він їх задля того, щоб перед громадськістю [публікою] на агоні [явних зборах] було подано те, що раніше, як обряд,

здійснювалося лишев містерії (таємно). Проте ода є, незважаючи на публічність виконання і показу (і незважаючи на агон), такий поетичний образ, в якому таки зберігається жрецький [Священний] характер містерії, таємного обряду людського піднесення в Небесне ("наднебесне") царство" [37;207].

Подібні твердження Ж.Видовича співзвучні аналітичному сприйняттю жанру трагедії в Й.Хойзинги: "Трагедія в її першовитоках точно так само була не навмисним літературним утіленням того чи іншого варіанту людської долі, але священною грою; не сценічною літературою, але богослужінням, що розігрується на сцені" [211;91]. Теорія Видовича розставляє нові акценти й у вивченні драматичних властивостей романістики Ф.Достоєвського: романи Достоєвського дослідник розглядає як замкнений трагедійний (= ритуальний) цикл: "...дуже важливо, що роман Достоєвського "Брати Карамазови" відроджує трагедійну свідомість і трилогійний характер трагедії, і завершується Епілогом" [37;203]. Тобто, драматургічність прози Ф.Достоєвського запропоновано осмислити не в категоріях поетики або стилістики, а у фундаментальних структурних принципах драми.

Думка Ж.Видовича про обнародування трагодом містеріального таїнства частково пояснює трактування Лесем Курбасом мистецтва "як люциферичного начала" [див.:37;203]: справді, оприлюднення таїнства, вербалізація сакральної дії (ритуалу) через сакральне слово (міф), створює своєрідний естетичний конгломерат, немов розтягнутий, розіп'ятий між першою іпостассю-ритуалом і третьою іпостассю-міфом (якщо скористатися тріадами рівневого мислення Платона); цей конгломерат і є драма. За Л.Курбасом, "мистецтво, особливо театр, мусить повернутися до своєї переоформи - релігійного акту. Воно все-таки по суті - акт релігійний ... Воно - могутній засіб перетворення грубого в тонке, підняття у вищі сфери, перетворення матерії. Тоді справді театр-храм, і повинен бути чистим і тихим, хоч усякі будуть молитви в ньому ..." [111;34].

Отже, міф у будь-якому вигляді має численні жанрові паралелі з драмою. Якщо в якості посередника між міфом і драмою розглянути

ритуально-містеріальні форми самопрояву людини, то можна вести мову про цілу низку структурних подібностей у побудові ритуалу, міфу та драми, що дає підставу розглядати їх як послідовні ланки одного драмоміфологічного ланцюжка, в якому формуються властивості драми як літературного жанру.

1.2. МІФОЛОГІЧНА СУТНІСТЬ ДРАМИ

Згідно з Е.Тайлором, проникнення в таємниці явищ ґрунтується на асоціації ідей - "спроможності, що лежить у самому підґрунті людського розуму, але чималою мірою також і людського нерозумства" [187;94]. Спочатку людина подумки з'єднує те, що пов'язане між собою в дійсності. Потім, як стверджує вчений, цей зв'язок трансформується, і те, що асоціює між собою людська думка, переноситься на зв'язкок між реальними предметами в дійсності, згодом виявившись лише фантазією.

Чи фантастичним є зв'язок міфу і драми? Якщо ні, то, крім драматичності міфу, явище це повинне неодмінно мати й іншу сторону, як-от: міфологізм драми.

"Аналогія, уподібнення, ототожнення безроздільно панують у міфі. Вони відіграють ту ж роль, яку в нашій культурі грають причинно-наслідкові зв'язки", - констатує П.Сапронов [167;87]. Будь-яке ж уподібнення - це спроба явища або речі здаватися або стати іншим явищем або річчю, це лицедійство, що закладає і формує специфіку театру. Тут посередником між міфом і театром виступає гра.

Гра - важливий культурний феномен, спроби аналізу якого відомі ще у давнину. Вже стародавні індуси сприймали життя як божественну гру (термін "ліла"), як ілюзію ("майя"), вважали, що ілюзія і є гра, і навіть слово "ілюзія" означало в них "перебування в грі", in lidum (лат. Lidum - гра). Ігровому космосові багато уваги приділяє Платон, розмежовуючи два види гри:

- гру неструктуровану, без чітко встановлених правил і визначеної мети;
- гру за певними правилами і з визначеною метою.

Ф.Шіллер розвинув цілу теорію мистецтва як гри і припустив, що людина, власне, тільки тоді і "є людиною цілком, коли грає" [див.:33;8]. Про естетичний "стан гри" неодноразово писав І.Кант.

Багато вчених пов’язують із грою не лише театр, але і всю культуру. Такий підхід характерний для філософської герменевтики (герменевтика є при цьому способом участі в грі стихії культури, правилами цієї гри). М. Хайдеґґер, наприклад, культуру ХХ століття розглядає як безособовий світ, де все анонімне, де всі - "інші", і людина, *ПЕРЕСТАЮЧИ БУТИ СОБОЮ,* теж *Є "ІНШОЮ"* щодо себе (перефразовані "гра", "лицедійство"). Учень Хайдеґґера, Г.Ґадамер розглядає історію і культуру як свого роду гру в мовній стихії [155; 108,115,137]. Голландський історик культури Й.Хойзинга взагалі універсалізував поняття гри, до якої звів усе розмаїття людської діяльності, в якій вбачав джерело і вищий прояв людської культури.

Й.Хойзинга стверджує, що в будь-якій цивілізації часів розвою, і насамперед в архаїчних культурах, поезія виконує життєву, соціальну і літургічну функцію. "Будь-яка стародавня поезія є водночас і одночасно культ, святкове звеселяння, колективна гра ..." [211 ;70]. У початковій функції чинника ранньої культури поезія - "це освячена гра, але в своїй освяченості ця гра увесь час залишається на грані неприборканості, жарту, розваги" [211;71-72]. На думку Й.Хойзинги, все, що є поезією, виростає в різних проявах гри, і, передусім, "у священній грі поклоніння богам" [211;78], тобто в найдавніших ритуальних і міфологічних формах культури. Голландський вчений інтепретує і власне ігрову природу міфу: "Міф, в якій би формі він не передавався, завжди є поезія. У поетичній формі, засобами уяви він розповідає про речі, що немов би трапляються насправді. Він може бути сповнений найглибшого і священного змісту. Можливо, він виражає зв'язок, який ніколи не можна буде описати раціонально. Незважаючи на цей священний і містичний характер, властивий міфові на тій стадії культури, якій він відповідає, - і, виходить, у повній свідомості тієї абсолютної щирості, із якою він сприймався, - ми маємо запитати, чи можна взагалі вважати міф серйозним. Міф серйозний настільки, наскільки взагалі може бути серйозна поезія. Поряд із усім, що виходить за межі логічно правильного судження, і поезія, і міф перебувають в галузі гри. Але це не означає, що дана сфера нижча

рангом. Трапляється, що міф, граючи, сягає висот, куди за ним не в силах піти розум ... Міф із його дурницями й абсурдами, із його безмірними перебільшеннями і змішанням пропорцій, із його безтурботними непослідовностями і примхливими варіантами ще не бентежить людину як щось немислиме... Міф разом із поезією започаткований у сфері гри, але в цій же сфері більш ніж наполовину знаходиться і віра первісної людини, як і все її життя... Як тільки міф стає літературою, тобто засвоюється і передається в стійкій формі культурою, котра тим часом визволяється зі сфери ігрового уявлення, відразу він підпадає під розрізнення серйозності і гри. Міф священний, тому він повинен бути серйозним. Але він, як і раніше, говорить первісною мовою, тобто мовою образних уявлень, де протилежність гри і серйозності ще не має значення" [211;78]. "Homo Ludens", "людина граюча" Й.Хойзинги - нова іпостась людини, що доповнює "homo sapiens" - "людину розумну" і "homo faber" - "людину-творця".

Концепція "естетики гри" (І.Кант, Р.Вагнер, Ф.Ніцше, Г.Гессе: сфера гри природна, все позаігрове - сфера тяжкої необхідності) і концепція "соціології ролі" (Дж.Мід, Р.Лінтон, Е.Гоффман: позарольова поведінка людини - сфера її найбільшої свободи і права розпоряджатися собою; гра - вимушене дотримання законів соціуму) діаметрально протистоять одна одній, і між ними виникає концепція - посередник: Дж.Морено, охрестивши свою теорію "психодрамою", пропонує поєднати естетичну і соціологічну гру, щоб однією заповнювати ущербність другої. Принципи психодрами в другій половині XX століття широко застосовуються в театрі. "Завдання в тому, - аналізує погляди Морено М.Епштейн, - щоб люди в грі - творчій, театральній - знаходили ту повну, цілющу свободу, у якій відмовляють їм соціум і система обов'язкових статусів. Сцена утворює ніби мікросоціум, у якому перевертаються всі стосунки макросоціуму, сильний виступає слабким, слабкий - сильним, і тим самим відновлюється цілісна природа людини, не сприйнята або перекручена суспільством" [235;246].

Український літературознавець О. Білий, аналізуючи в перспективі гри літературні категорії традиції і цінності, наголошує, що Й.Хойзинга, застосовуючи термін "гра", дає "перифразу кантівського "чистого розуму", тобто таблиці категорій, яка існує апріорі, яка окреслює світ лише в його розумозбагненій частині, лише в явищі" [14;216]. А щодо теорії німецького романтизму коментарі О.Білого видаються нам полемічними: "естетичний світ примарно-гротескового фантазування, що виникає в свідомості митців, був проголошений ними найвищою реальністю, а "іронія", метою якої була "гра", - головним законом—не лише художньої творчості, але й власне дійсності. Під "грою" теоретики німецького романтизму... розуміли естетичну, камуфлюючу "гру" протиріччями, яка культивувалася витонченим розумом митця. Іронічний підхід до явищ дійсності втілювався у "грі", котра згодом перетворювалася на проекцію іронії як світоглядного принципу щодо літературної творчості. "Гра" ніби замінювала митцю реальну дійсність, спокуса підкорити яку владою уяви призводила до спроб створити певну модель "надлюдини", "генія" " [14;216]. Ми розділяємо точку зору дослідника, коли йдеться про модель "надлюдини" як безпосередній наслідок "гри". Але, на нашу думку, не завжди ця модель в літературі є результатом іронічного ставлення до явищ дійсності. Окрім цього, "надлюдина" не завжди є синонімом "генія": так, українській драмі 80-х років ХХ століття властиві образи, створені за законами "гри", які архетипово тяжіють до моделі "надлюдини", (Марія в "Чорній зірці" Я.Верещака, афганці в п’єсах В.Чепурина і В.Босовича та ін.), але при цьому зовсім не йдеться про геніальність персонажів.

Ще одну іпостась гри з безлічі інших її іпостасей виділяє Т.Гундорова в своєму академічному дослідженні дискурсії раннього українського модернізму. Дослідниця веде мову про власне літературну гру уподібнення й розуподібнення, аналізуючи ліричну драму Івана Франка "Зів’яле листя": "Уявний світ гри, експромту й сатиричного парадоксу відкрив інший світ, програмував умовність зображення. У Франка така умовність прочитується завдяки

зіставленню власного "невиспіваного співу" і форм традиційного народного співу. По суті, це трансформування фольклорної класики, пристосованої для виразу .індивідуального людського чуття" [55;229].

Й.Хойзинга, проекціюючі на ігровий простір різні модифікації художнього слова, справедливо вважає, що "тільки драма, завдяки своїй властивості бути дією, зберігає міцний зв'язок із грою. Ця тісна залежність відбивається й у мові, як-от у латині й у мовах, що беруть початок від латинської мови. Драма в них називається "грою", вона "грається" [211;90].

Грі взагалі нерідко приписувалися міфічні й містичні якості. Так, А.Арто порівнює стан актора зі станом зачумленого, який умирає, хоча в його тілі не відбувається помітних змін. "Подібність між зачумленим, що біжить у маренні за видіннями, і актором - у погоні за вразливістю, людиною, що у маренні уявила собі образи і втілює їх перед публікою, перетворює театральну дію в дійсну епідемію, подібну до чуми", - пише Арто. І додає: "Щоб актор, доведений до божевілля, утримався від злочину, треба більше чесноти, ніж злочинцю відваги для його вчинку. Божевілля трагічного актора залишається в замкненому і чистому колі" [цит.за:65;232]. А в статті "Актор" видатний філософ В.Розанов говорить про містику гри і диявольську природу акторського покликання: "О, як зрозуміло, що акторство довго заборонялося! Що вшановані релігійно жінки зовсім не допускалися до акторства ... Грати страшно. І жінкам довго заборонялося це зовсім не під мотивом непристойності, знищення свого звання або стану, але тому, що коли це було вперше, коли тільки складався театр, то ще не звикле до нього суспільство відчувало містичний страх до становища актора, до сутності актора ... "Грати життя", "грати людину". Страшно! Потворно!" [162; 125]. Актор же "тому так охоче перевдягається, що в сутності й метафізично він зовсім ніяк не зодягнений. Він голий. Але це - таємниця, невідома і йому самому. Тому він і хапає чужий одяг, а той до нього пасує, горнеться. Отут страшна справа. Актор - страшна людина, страшна істота. Актора ніхто не знає, і він себе не знає. Неодмінно перед тим, як знайшов поприще, він страшенно нудиться,

нудиться йому самому незрозумілою млістю. Він хоче кого-небудь грати ... Грати? - йому потрібно грати, без цього він задихається, як порожнє місце без утримання, як сукня, котра ні на кого не одягнена. Страшна сутність актора в тому, що він на когось повинний бути "одягнений" - на короля, героя, мудреця, на Агамемнона або колезького секретаря. Це цілком диявольська річ, і сутність актора цілком диявольська. Він, чи бачите, "грає роль" Недарма бабусі хрестяться, зустрічаючись з актором: це цілком точно й правильно! Потрібно хреститися, тому що актор до такого ступеня мало схожий на людину, "на всіх нас", як цього не можна зрозуміти розумом. "Йому хочеться грати ролі", "він любить грати ролі", без них він не живий" [162; 125]. Звернемо увагу на акцентування: не "вживатися в роль", не "створювати образ", не "переживати ситуацію", як-от *"ГРАТИ* роль". Ідентичне акцентування зустрічаємо й у Леся Курбаса: "I. Сучасний актор не переживає, а грає. У сучасному театрі це тенденція, що висувається як постулат. II. Відділення фактури від людини і механізація її (фактури). III. Тенденція до театру як виробництва. IV.Відхід від всякої ілюзорності. V. Відсутність психологізму ..." [111;49].

Однак якщо дійсність сприймати як макротеатральный світ, як макрокосм, сутнісні зв'язки якого подані через гру, то задача актора - театрального мікрокосму - гранично ускладнюється: йому слід не просто грати, а грати граючого. Це часто створює ситуацію "театру в театрі" навіть там, де така ситуація не запрограмована ідеєю й текстовою фактурою драматургічного матеріалу.

Але українські п’єси 80-х років XX століття широко використовують прийом "театру в театрі" навіть текстуально: лідером тут можна вважати киянина Ярослава Верещака (особливо його "Чорну зірку"). Цим принципом вдало скористався і севастопольский драматург Анатолій Дяченко в монокомедії "Фініта". "За формою, - як зазначила критика, - ця п’єса - "гра". В ній декілька світів - світ справжніх життєвих обставин, що він раптово обертається п’єсою, і знову - світ життєвий, і знов - п’єса..." [88; 154].

Обмовимося при цьому, що "гра" як момент театральності не тотожна "грі" як елементу категорії драматичного. М.Епштейн у драматичному репертуарі світового театру виділяє "фаворитів" акторських симпатій: виявляється, персонажі, яких люблять грати актори, - самі грають, виступаючи як об'єкти або суб'єкти гри: так, Едіп професійно грає свою роль у спектаклі долі; Гамлет не хоче бути маріонеткою при датському дворі, і сам зодягає маску божевілля, щоб стати в спектаклі палацового життя актором, який свідомо грає; дія "Тартюфа" і "Ревізора" ґрунтується на лицедійстві головних персонажів та ін.). Спектр ігрового прояву названих персонажів максимальний і може бути виражений значеннєвим лінійним рядом:

МАРІОНЕТКА -» ЛИЦЕДІЙ -> АКТОР -+ РЕЖИСЕР.

Дійсно, Едіп стихійно режисує трагічні акти своєї долі і свідомо - трагічні долі дітей (прокляття дітей, породжених у кровозмішному шлюбі, - це режисерський хід Едіпа, це гра в його перемогу над долею: мовляв, не тільки доля може ламати чужі життя, я теж це можу). І Хлестаков, скориставшись випадком, режисує події в повітовому місті N. "І розумник-філософ Гамлет, будучи не в змозі шляхами розумного дізнання засвідчитися в тому, що є істиною про смерть його батька, добуває її досвідом спектаклю "Пастка": "Видовище - петля, щоб заловити совість короля!". Гамлет - режисер! У цьому його архіунікальність з точки зору поведінки, і на це мало звертали увагу" [48; 151-152]. А персонажі "Чорної зірки" Ярослава Верещака взагалі по черзі режисують події п’єси. У такому випадку, "гра" у драмі - це "гра найвищого ступеняГТ У геометричній прогресії. "У драмі кожний елемент дії має подвійне значення, кожне слово і жест "грає": підвищуючи героя, готує йому падіння; пообіцявши рятунок, веде до нещастя; висловлюючи любов, таїть ненависть" [235;250]. Багаторівнева драматична гра у своїй зворотній послідовності звернена в міф:

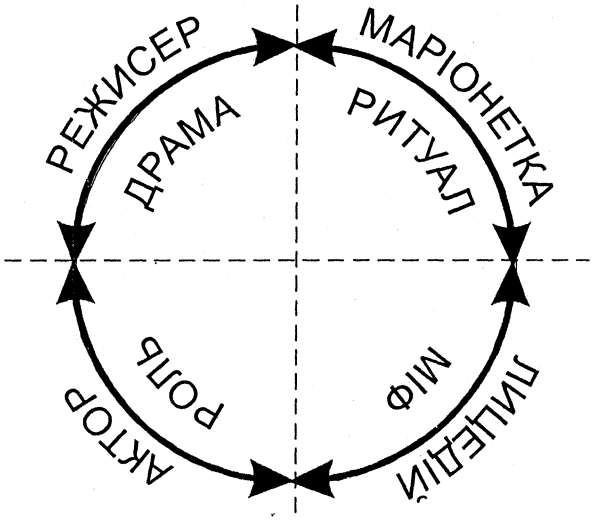
РЕЖИСЕР АКТОР -> ЛИЦЕДІЙ МАРІОНЕТКА .

Маріонетка вже наділена відомими, архетиповими якостями. Маріонетка у початковому стані - це вже міф, а "зміст будь-якого міфу полягає в тому, щоб дати нам за відправну точку елемент відомого і тим самим відокремити нас від тієї пустоти, яку утворює абсолютна новизна" [117;51]. Е.Бентлі посилається на основне положення архетипної теорії Мод Бодкін: у мистецтві упізнання ліпше за пізнання (добрий оповідач прагне створити ефект повторної розповіді, а справжній драматург - повторного розігрування) [15; 18]. Цим пояснюється і значимість ритуалу як принципу гарного мистецтва: саме ритуал і є повторенням. Звідси - причина інтересу до міфів: мистецтво відповідає певним запитам, а міф дає найощадливіший спосіб поставити ці запити. Тоді мистецтво повідомляє нам те, що ми "знаємо", допомагаючи нам "збагнути".

Тут зацікавлює гіпотеза М.Мамардашвілі: "Театральна сцена - місце для "присутності відсутньої реальності". Тому я не уявляю собі театр, у якому не підкреслюється прийом, саме акторство ... Адже на театрі ми завжди бачимо маски іншого. Щось відсутнє подано маріонетками, які не приховують своєї природи. Це немов негатив свідомості. На тому і будується театр як духовна робота. Тому я і звертаюся до нього у зв'язку з завданнями інтелектуальної і моральної самоосвіти, що театр - це мистецтво переважно руху. У ньому всі і вся перебувають в русі.. Це якийсь потік і світла, і шуму, і маси, що синтетично рухається, - театр, звичайно, не зводиться до психологізованого діалогу (що сам давно усвідомив), це певне просторове явище. Всьому цьому мислитель може тільки заздрити: у нього немає настільки потужної підмоги для розв’язання тієї ж, загалом, мети. Якої? Рухаючи себе - миттєво знаходити те, чого не можна мати. У дану мить, у моментальній сутичці людей, світла, звуку - впадати в істину. Щоб у наступну мить завоювати її знову" [126;95].

А тепер зімкнемо апофеоз гри *(МАРІОНЕТКА -> ЛИЦЕДІЙ -* АКТОР -* РЕЖИСЕР)* і сходження в міф *(РЕЖИСЕР-**

АКТОР—^ЛИЦЕДІЙ-^-МАРІОНЕТКА). Одержимо чотиривимірне коло, що має такий же чотиривимірний внутрішній зміст (мал. 1.2):

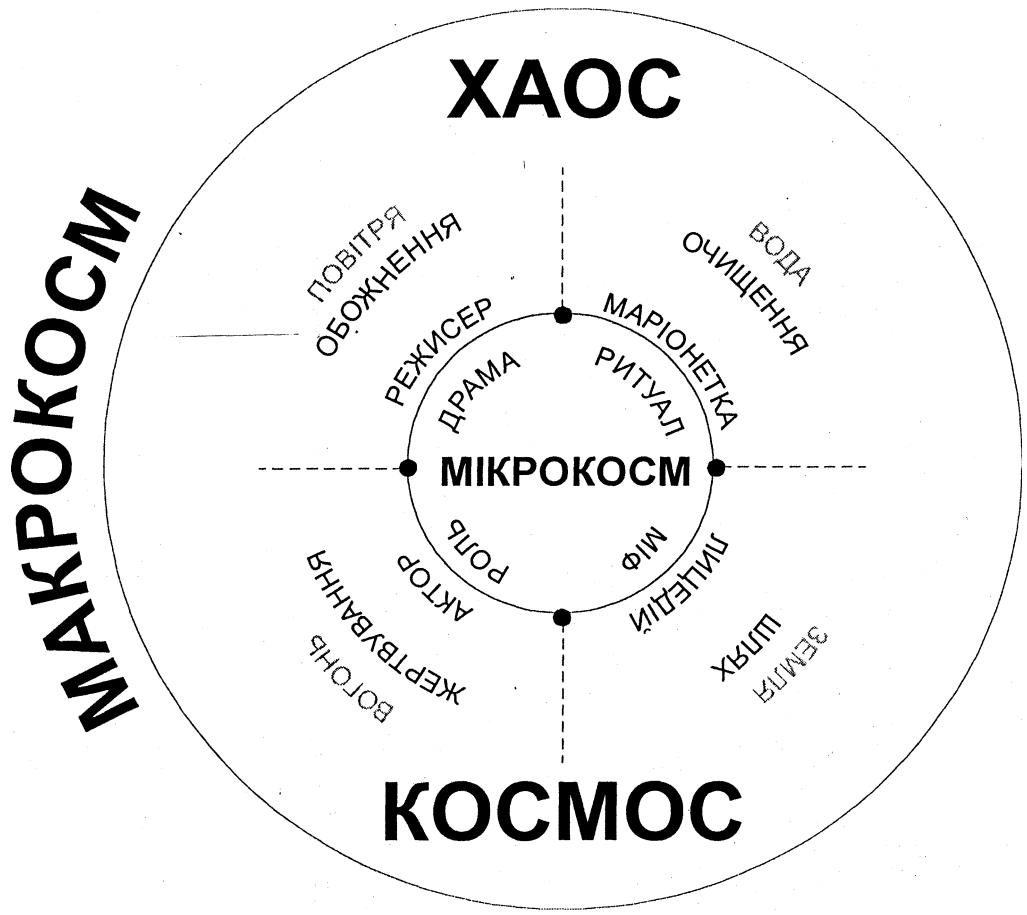


Мал.1.2. Властиві драмі рольові амплуа

Будь-яка гра припускає вихідну наявність двох вимірів - мікрокосму (суб'єкта гри) і макрокосму (об'єкта, на який спрямована гра). С.Міхоелс у "Бесідах про театральне мистецтво" розмірковує про наявність мікрокосму і макрокосму в самій драматичній структурі, де "... існують два світи. Один світ - конкретний там-то і те-то того або іншого персонажа. І другий світ - узагальнений, що робить певні висновки. *ВСЕ ПОЧИНАЄТЬСЯ З МІКРОКОСМУ І ЗАКІНЧУЄТЬСЯ МАКРОКОСМОМ.* У п'єсі Чехова "Вишневий сад" є конкретний образ "вишневого саду". Він постійно присутній у розмовах персонажів, в їхній поведінці і діях. І раптом усе закінчується однією короткою фразою: "А людину забули! " Ця найнеочікуваніша фраза звучить як велике узагальнення, яке було приховане в серці письменника. Так і

актор повинен грати свою роль, як на фортепіано, двома руками: правою - тиху конкретну мелодію, лівою - високу, що узагальнює. Він повинен постійно відчувати і малий, і великий світ ..." [137; 17]. Також показова й фінальна ремарка "Чорної зірки" Я.Верещака - *"Дебіли слухають космос"* - концентрований зміст усієї п'єси.

А тепер структуруємо вищезазначене, сумістимо всі схеми: ритуалу, Хаосу-Космосу, мікрокосму-макрокосму і драматичних рольових амплуа. Нова, універсальна схема матиме такий вигляд (мал.1.3.):



Мал. 1.3. Схематичне співвідношення ритуалу та рольових амплуа

Надамо свободу інтерпретаційним можливостям трактування даної схеми і звернемося до її первісної міфопоетичної ланки в сфері драматичного - до проблеми маріонетки.

Проблема маріонетки й ляльки як відправної точки драмоміфології та драмофілософії ще не опанована теорією драми. "У ляльці, - писав О.Бенуа в 1916 році, - є щось містичне. Вона живе своїм життям. Цілком погодитися з тим, що це просто нежива істота, річ, що виготовлена з порцеляни, дерева й волосяного матрасика, - ми не можемо. Ця цілісність щось відчуває, щось думає, про щось мріє, втупивши свій погляд скляний у нескінченність. І Лялька - то наша раба, із якою ми поводимося найбезцеремонніше й найгрубіше, то, навпаки, вона оселяється в нашому будинку вже як господиня, що нас поневолила" [16; 199].

Як мистецтво, театр ляльок, мабуть, найдавніший за всі інші видовищні форми. Він породжений ритуальними діями печерних людей і дитячими іграми із глиняними, шкіряними, дерев'яними ляльками. "Колись лялька була подобою людини. Людини взагалі. Ляльководи майстрували дерев'яне тіло ляльки і тільки потім одягали на нього костюм, який можна було змінювати, як змінює костюми актор. Згодом стали робити ляльок, що представляють тільки конкретних персонажів. У нашу епоху це стає загальним принципом. Іноді ляльки мають костюм, намальований прямо на тілі. Такий костюм не можна змінювати. Така лялька - тільки для однієї ролі. У цьому випадку вона не перетворюється на персонаж, а є його візуальним образом. У ході сценічної дії мертвотний образ персонажа перетворюється на образ, повний життя. Історія лялькового театру знає різні типи подібних перетворень, але початковий імпульс завжди перебував у оживленні неживого" [240;99].

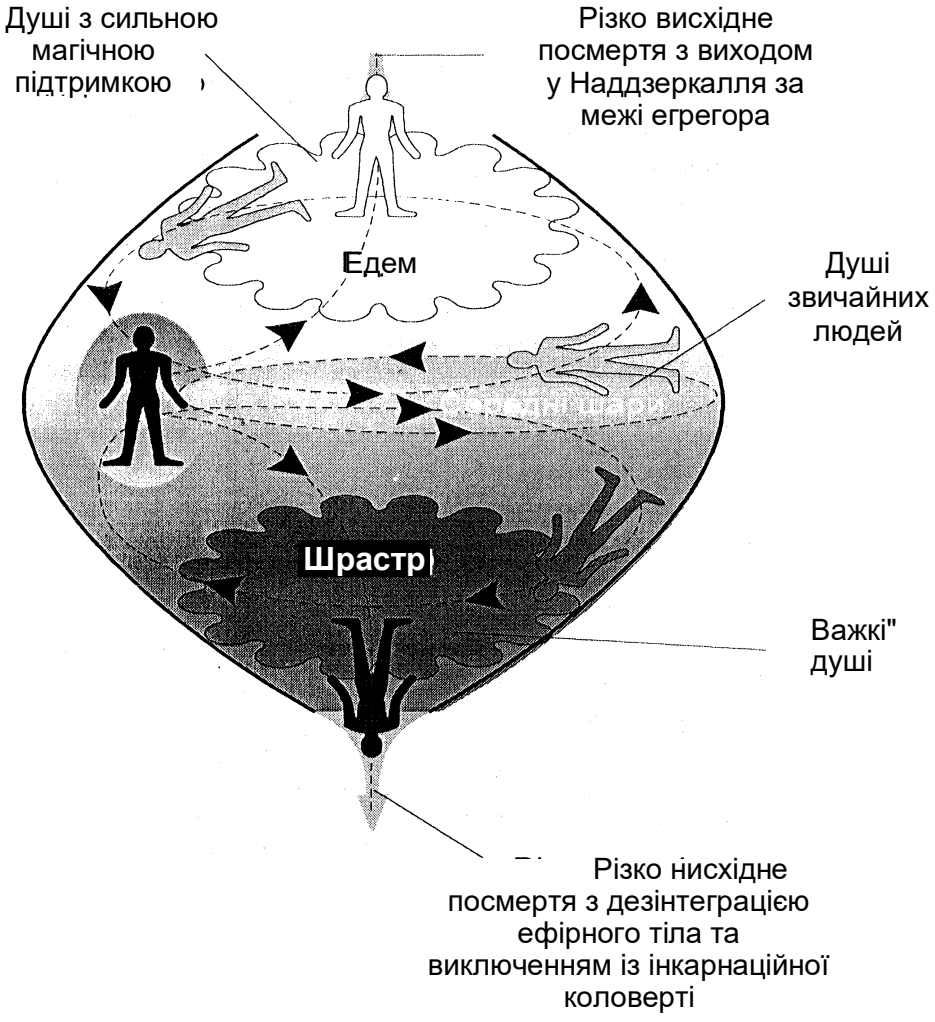
Вже античні філософи й поети уподібнювали людину трагічній маріонетці, яку ведуть воля божества або рука сліпої долі. Але при цьому великий Сократ міг годинами стояти перед ляльковим балаганом, вбачаючи, можливо, саме в ньому модель навколишнього світу. Захоплюючі розповіді про лялькове мистецтво подарували

нащадкам Геродот і Арістотель, Апулей і Марк Аврелій, Горацій і Ювенал. Тіт Петроній, описуючи скульптури Дедала, асоціював їхню можливість рухатися за допомогою схованого механізму з пластичними можливостями актора. Вже в ранньому середньовіччі дерев'яні зображення маріонеток почали використовувати не тільки з культовою метою, а й у світських виставах [див.: 113; 150]. Відповідно до слушного зауваження В.Даркевича, у середньовіччі маріонетка була символом підпорядкованості вищим силам, тлінності земного існування. "Радості життя - лише гра маріонетки", - резюмує Ульріх фон Тюргейм у поемі про Вільгельма Оранського. Середньовічна літературна традиція інтепретує маріонетковість буття по-своєму: "люди в руках байдужої фортуни - лише безвладні ляльки, якими керує жонглер" [57;63]. Люди як "слухняні ляльки в руках у творця" (Омар Хайям) або як маріонетки, що смикаються з волі "ловетбазі" - ляльковода (Нізамі Гянджеві) сприймаються і східною середньовічною традицією [див.: 160;96-98].

Українська вертепна драма тут може бути цікавою для нас як синкретичне явище, своєрідною рисою котрого, як і аналогічних йому польських фактів, є те, що "в ньому ми маємо єдиний випадок злиття лялькової п’єси з церковною драмою - двох різнорідних елементів, що ніколи не змішувалися одне з одним протягом всієї своєї історії аж до XVII ст." [22;202-203]. У пізньому середньовіччі устрій лялькового театру осмислювався як ідеальна модель світобудови. У вертепі, народному українському ляльковому театрі XVII - XIX ст., у верхньому ярусі відбувалися події святого письма, нижній означав пекло, куди провалювалися грішники. Аналогічна ярусність характерна для західноєвропейського містеріального театру" [57;62].

Подібна "ярусність" ляльковим театром успадкована від містеріальних явищ стародавніх єгиптян, у яких "потойбічний світ" був дуже потужним і вдало організованим. Аналізуючи метаісторію Давнього Єгипту, І.Ульріх наводить схему маршрутів, які здійснюються душами в посмерті [198;351], що наочно ілюструє маріонеткову заданість людського "матеріалу" в космічній організації (див. мал.1.4.).

Ритуальність моделі світобудови в ляльковому театрі середньовіччя зумовлена ритуальністю походження ляльки. Справедливе зауваження. Х.Юрковського, що "за своїм ритуальним походженням лялька - суб'єкт. Вона живе таємничістю, магією, чудом (я завжди згадую Образцовське визначення "чудо оживленої ляльки"). Коли вона втрачає цю таємничість і власну магію, вона стає предметом, виявляється безглуздою. Лялька



Мал. 1.4. Маршрути душ в посмерті (за І.В.Ульріх)

призначена для суб'єктного життя, предметом вона бути не вміє. Вона не підкоряється людині як предмет. І це не всім подобається. Тому

багато хто кидає ляльку, віддаючи перевагу справжньому предметові, зробленому для вжитку в повсякденному побуті. Такий предмет безапеляційно підкоряється актору. Адже він предмет, йому все однаково" [240; 100]. Розглядаючи функції ляльок, Х.Юрковський виділяє такі етапи становлення "лялькової" символіки [див.:240;99-100]:

1) перші функції ляльки є ритуальними і магічними. Лялька сприймається як ідол (=образ божества). Коли лялька-ідол починає рухатися, віруючі поступово перетворюються на глядачів;

2) у XVII сторіччі лялька замінює живого актора, наслідує його і сприймається як "дерев'яний актор";

3) у XIX столітті виникає "трюкова лялька", що перетворюється в інші істоти прямо на очах глядачів;

4) у XX столітті розвивається концепція "лялькової ляльки" як антипода "ляльки людської", тобто такої, яка копіює людину; виявляється тенденція показувати ляльку як персонаж театру в театрі.

"Лялькова лялька" при цьому близька до "ритуальної ляльки", що замикає цикл, пройдений театром ляльок у його багатовіковій історії. А сценічна історія ляльки буяє іменами світового масштабу.

Згадаймо, що-за життя авторів на лялькових сценах йшли п'єси К.Гоцці, К.Гольдоні, У.Шекспіра, Ж.-Б.Мольєра, П.Корнеля, Б.Джонсона. Понад сто п'єс для театру ляльок написав "японський Шекспір" М.Тікамацу. А.-Р.Лесаж теж був небайдужим до ляльок, для яких він створив "Точильника любові" і "Пролог кучера-поета". М.Сервантес примусив Дон Кіхота боротися з героями традиційної іспанської лялькової комедії. Стародавнє народне лялькове дійство "Доктор Йоганнес Фауст" викликало до життя філософську трагедію В. Гете. Доля "Фауста" не виняток, а правило, оскільки ляльки сприяли створенню численних моделей пригод Дон Жуана, і кам'яна статуя Командора в пушкінському "Кам'яному гості" - це інваріант ляльки. Без ляльок, можливо, не було б "Едди", "Махабхарати", "Рамаяни". Предметом спеціального дослідження може стати проблема впливу мистецтва лялькової драми на письменників і драматургів вельми

різних епох і напрямків: Дж.Свіфта, Б.Шоу, Ж.-Ж.Руссо, Ф.М.Вольтера, Е.Гофмана, Ф.Достоєвського, М.Салтикова-Щедрина, М.Метерлінка, Г.Філдінга, У.Теккерея, Ш.Нодьє, П.Беранже, Ч.Діккенса, Г.Андерсена, Е.Клейста, Ж.Санд, Ф.Гарсіа Лорки... Чому ляльки настільки притягальні для драматургів різних творчих орієнтацій? Іноді інтерес драматургів, та й режисерів до ляльок і маріонеток набагато виразніший, аніж, приміром, інтерес дорослої аудиторії читачів/глядачів. Але маріонетки - це "обстріляні воїни Діоніса, і вони хоробро виступають перед суспільством, хоробро заявляють, що мають право на аудиторію" [16; 198].

Можливо, що власне основний принцип специфіки лялькової драми - парадокс - є доступнішим опануванню митця, ніж сприйняттю глядача. Драматург частіше дивиться на ляльку крізь призму міфу, і маріонетки для нього - метафоричні фігури; а непідготований глядач же найчастіше сприймає події на ляльковій сцені буквально, і привабливість міфологічного лялькового ефекту від нього прихована. "Драматург, що пише для театру ляльок, повинен уміти "впіймати" парадоксальність, фантастичність образу, що став раптом реальністю, зуміти вивести на сцену *УРЕЧЕВЛЕНУ МЕТАФОРУ'* [50;216; курсив наш - О.Б.]. От де і пролягає різниця між сприйняттям маріонетки драматургом і глядачем: для драматурга лялька є уречевленою метафорою, для глядача вона — *МЕТАФОРИЧНЕ УРЕЧЕВЛЕННЯ,* де спектр визначення "метафоричне" може бути завужено і навіть зведено до нуля, оскільки лялькова драма - це "найалегоричніше, найметафоричніше з усіх видів видовищного мистецтва", а "власне лялька алегорична саме тому, що вона не людина, а метафора людини" [147;98]. Сьогодні на ниві лялькової драматургії плідно працюють українські драматурги Ірина і Ян Златопольські, Нелля Шейко-Мєдвєдєва, Петро Висоцький, а дослідник О.Клековкін виводить детальну ґенеалогію не лише ляльки, а й людиноподобної істоти взагалі. О.Клековкін наголошує, що "ототожнення людини з іграшкою і автоматом стало звичним, а сама лялька перетворилася на взірець" ще у XVIII столітті [91 ;31].

Правомірно розглядати ляльку як структурний чинник різних типів видовищних мистецтв (Лялька може бути актором у кабаре або в цирку, але далеко не завжди є актором театру). А "ляльковість", наприклад, театру пантоміми свідчить, "що і лялька може бути мовчазним актором, що слово для її театру не є конституційним елементом" [240; 101]. Проте для драми, в тому числі і лялькової, слово завжди було наріжним каменем. Тенденція до загального зниження рівня слова в драматургічних досвідах для лялькових сцен, що накреслювалася в другій половині XX століття, спричинила те, що критики стали відзначати у світі ляльок "метафоричну німоту, стриману заїкуватість і принадну монументальність" [56;50].

Цікавими видаються й акценти, що їх О.Бенуа розставляє, досліджуючи режисерське поклоніння лялькам. У театрі, вважає Бенуа, можна досягти повної узгодженості в декораціях, у костюмах, в оркестрі, у машинній частині і т.ін. "Але от робота "зачіплюється за актора". Отут раптом букет. "Я так розумію роль, а не сяк; Я вам не слуга". І вся ледь вибудована споруда валиться, збуджуючи священний гнів у керівникові, образу в перекірливому артистові і здивування публіки, що почуває розлад і не може зрозуміти, звідки він. Дуже владні і дуже скромні серед "природжених режисерів" вигадали задля таких випадків маріонетку. Втім, є й такий різновид театральних видовищ, де живі люди виявляються немов маріонетками. Такими є всі музичні форми театру: балет, пантоміма й опера. Роль ниточок грає в цих випадках музика. Мелодія підказує вам будь-який жест і будь-яке почуття, і гармонія обплітає вас з усіх боків ... От чому навіть найгірший музичний спектакль більш цінний, аніж драма. Бувають і такі деспоти-режисери, що у драмі, "голій" драмі намагаються перетворити акторів на маріонеток" [16; 199]. О.Бенуа, таким чином, не просто звертає увагу на тенденції нівелювання акторського "я", придушення актора режисером через маріонетку. У вже описаному нами лінійному ряді *(МАРІОНЕТКА -> ЛИЦЕДІЙ —► АКТОР —► РЕЖИСЕР)* немов виключаються дві ланки-посередники, що космізують театральний процес, і схема гранично спрощується: *"МАРІОНЕТКА —> РЕЖИСЕР',*

або навпаки, але обидві ланки її лежать у пучині Хаосу. І, нарешті, міфічність ляльок - у їхній індивідуалізованості, заданості характерів, у силі "граничного узагальнення, іносказання, метафори" [148; 106].

Про творчу продуктивність використання маріонеток як різнорівневих міфів, зокрема соціальних, свідчить, принаймні, популярність серед сьогоднішніх глядачів телесеріалу "Ляльки", щодо якого слушно зауважує О.Клековкін: "Коли у 1994 році після серпневих подій на російському телебаченні з'явився новий жанр - ляльки політичних лідерів Росії, він довів, що ці істоти - політики себто - мають підстави змагатися з найкращими ляльками. І тоді, блукаючи вузенькими вуличками Міста Майстрів, наштовхуючись на кожному кроці на ідеали доби, втілені в її ідолах, ляльках, привидах, монстрах, зомбі, опудалах, іграшках і манекенах, людина одного разу замислюється: а де ж тут я?"[91;32].

Маріонетковість балійського театру прагне збагнути А.Арто, починаючи свою статтю "Про балійський театр" так: "Перша вистава балійського театру, в якій є танок, спів, пантоміма і музика і дуже мало від психологічного театру, як ми розуміємо його в Європі, повертає театр до його буття самостійної і чистої творчості, овіяного галюцинацією і страхом" [цит.за:65;229].

Маріонетковий за своєю сутністю і японський театр Но: "в Но регламентовано і формалізовано все, починаючи з кону і кінчаючи кожним акторським жестом. Ці вистави істотно відрізняються від вистав звичайного драматичного театру" [146; 116]. Маріонетковою сутністю театру Но зумовлений ритуалістичний характер його вистав. Ритуальність Но виявляється не тільки в екзотичності дії на сцені; спектр ритуальності дуже широкий - від мізансценічного рівня, в якому є, наприклад, ритуальні танці гейш або японські ритуали чаювання, до концептуального рівня, що перетворює будь-який спектакль Но в театралізований ритуал. "Театр Но демонструє нам інше розуміння сцени і людини на сцені. У ренесансному, європейському театрі, у законах якого ми з тими або іншими відхиленнями живемо дотепер, сцена - арена людської діяльності, вона антропоморфна, як сама

людина. Людина - центр Всесвіту, і, якщо світ - театр, а люди - актори, вони і розігрують те, що відбувається тут із ними. Звідси - динаміка розвитку сюжету, звідси - головне в нашому театрі - дія, що вибудовує театрально-видовищну ланку. У театрі Но сцена - частина загальносвітового Космосу, його фрагмент. Людина - точка дотику ВІЧНИХ, СТИХІЙНИХ КОСМІЧНИХ сил, їхній провідник. Головне тут не фабула, не сюжет навіть, а те, що стоїть за ними. Звідси - містичність не дії, а дійства в театрі Но, звідси і повільність його зовнішніх пластичних темпів, ритмів і контурність сюжету" [226; 158-160].

В лекції "Актор у нашій системі і праця над роллю" Л.Курбас коментує "деякі штрихи з японського театру, який страшенно близький до нашого театру; ми несвідомо близькі до нього" [111 ;58]. Лесь Курбас посилається на В.Мейерхольда, котрий, експериментуючи на театрі, свідомо наблизив театр до стилю, який є в Японії. Широке використання російським режисером здобутків японського театру Курбас пояснює через тло певної театральної диструкції. Далі корифей української режисури наголошує: "У нас, оскільки наша театральна культура і теоретична традиція невелика, ми часто згадували про японський театр з нагоди маски і гри актора, - це для нас було, або мусило бути аргументами для тієї природної лінії розвитку театру ... Бернард Келлерман ... наводить паралель між європейським і японським театрами. Характерним моментом для даного порівняння є такий: європейське мистецтво вимагає, щоб актор від першого дзвінка до останнього закриття завіси був медіумом поета, який сугестіює глядачеві поетові ідеї. Мистецтво акторське дозволяє акторові брати в допомогу голосові й мімічні дані, індивідуально втілені, оскільки він з наміром поета погоджується. А японське мистецтво перш за все виключає всяке індивідуальне трактування ... У європейському театрі домінуючу роль відіграє тривання в наміченному уявою ритмі, а там символи розвинуті до того, що актор зробився цілком пасивним, тривання у нього немає, і він навіть не є творчим індивідуумом, а продовженням традиції" [111 ;58-59].

По суті, Л.Курбас вказує на статичність, маріонетковість актора, що і пропонує використовувати в новому національному театрі не як ключовий принцип, а як художньо ефективний прийом. Стенограми і протоколи репетиційної і студійної практики "Березіля" містять багатократні репліки Л.Курбаса про головну роль асоціативних механізмів для створення сценічних образів і їхньої рецепції глядачами. Закони асоціативного мислення - підґрунтя теорії "перетворення", розробленої Л. Курбасом. "Образна мова "перетворення" - це, звичайно, мова метафоричних та художніх образів, широкого використання цілого арсеналу тропів, від метонімії та метафори до алегорії,.символу та «очуднення» (рос. "остранения")" [26;24].

Ю.Бобошко зближує "перевтілення" Курбаса з "очудненням" Б. Брехта, а Є.Хайченко розглядає епічний театр Брехта як закономірне продовження "театру надмаріонетки" Гордона Крега, посилаючись на відоме визначення актора театру майбутнього, запропоноване в роботі Крега "Актор і надмаріонетка", відповідно до якого актори "... повинні будуть виробити для себе нову форму виконання, альфою й омегою якої стане символічний жест. Сьогодні вони *ВТІЛЮЮТЬ* і витлумачують, завтра вони повинні будуть *ПРЕДСТАВЛЯТИ* і витлумачувати; післязавтра вони мають творити". Хіба в цій формулі, написаній у 1907 році, не відбито основну логіку руху театрального процесу XX століття від театру переживання ... до епічного театру Брехта (у театральній естетиці котрого таке важливе місце посідає термінологічно подібне до крегівського поняття "gestus") і далі - до театральних експериментів Гротовського й Брука, котрі відкрили нові можливості акторської виразності?" [208;99]. Метерлінківська теорія театру мовчання, драматизму тиші багато в чому позначилася на міфомислені Крега - сценографа, який вивів теорію про фігуру ідеального актора - надмаріонетки.

У XIX століттт Г.Крег мав талановитих попередників - Е.Клейста, Е.Гофмана, Е.По ... " Ще за сто років до Крега Клейст точно так само мріяв замінити актора маріонеткою, вважаючи людський організм,

підвладний законам Природи, чужорідним вкрапленням у художній задум, основою якого є Конструкція й Інтелект. Він ремствував також на обмежені фізичні можливості людини і засуджував постійно контролюючу себе свідомість і такі взаємовикпючні поняття, як чарівність і краса" [83; 147].

Один із опонентів Крега, Тадеуш Кантор, полемізуючи з тезою про необхідність надмаріонетки для сучасного театру, проводить паралель від романтичної містики манекенів і штучних людських утворень XIX століття до раціоналізму абстракції XX сторіччя: "На безпечну, здавалося б, дорогу, якою прямувала людина епохи Просвітництва й Раціоналізму, із мороку раптом вийшли у величезній кількості Двійники, Манекени, Автомати, Гомункулуси, тобто штучно створені істоти, які суперечать творінням Природи, які втілюють у собі все людське приниження, всі людські мріяння. Смерть, Кошмар і Жах. Народилася віра в таємну силу механічного руху, маніакальна пристрасть до винаходу механізмів, що перевершують по своїх якостях недосконалий людський організм. Все це спочатку було обкутане демонізмом, існувало на межі шарлатанства, заборони, магії злочину й кошмару ... Парадоксальним способом із цих украй романтичних і диявольських спроб позбавити Природу одноосібного права творити народжувався все більш незалежний, віддалений від Природи раціоналістичний і навіть матеріалістичний рух "безпредметного світу", конструктивізму, функціоналізму, машинізму, абстракції і, нарешті, пуристичного візуалізму, що визнає тільки фізичне існування творів мистецтва" [83; 147].

Т. Кантор вважає, що ідея Г. Крега про заміну актора манекеном - штучним і механічним утворенням - в ім'я зберігання цілісності твору мистецтва, вже зжила себе, і пропонує концепцію ритуалізації драматичного мистецтва: "Поняття "готової реальності", вирваної з життя, і можливості її прийняття, впровадження у твір мистецтва через Рішення, Жест або Ритуал - усе це стало набагато більш захоплюючим, ніж реальність, сконструйована (штучно), ніж плід

абстракції або світ сюрреалістичної Бретонівської "чудесності" " [83;148].

Далі Т.Кантор розглядає манекен як знак реальності нижчого рангу, котра завжди існувала на периферії культури, як механізм відхилення від норми, як порожній предмет, а не суб'єкт на сцені. Надаючи своїм подальшим міркуванням містично - ритуальною відтінку, Т.Кантор резюмує: "Я не вважаю, що Манекен ... може замінити живого актора, як того хотіли Клейст або Крег. Думати так було б занадто наївно. Я просто намагаюся визначити можливості і призначення цієї незвичайної істоти, що раптово з'явилася в моїх задумах. Її поява узгоджується з моїм все більш міцніючим переконанням, що життя можна висловити в мистецтві тільки через відсутність життя, через звернення до Смерті, через видимість, пустоту й відсутність сигналу. Манекен у моєму театрі повинний стати моделлю, за допомогою якої буде передаватися сильне відчуття смерті і стан Мертвих. Моделлю для живого актора" [83; 150].

Якщо ж припинити смикання за ниточки або відпустити їх зовсім, а дати волю жестам, -- маріонетки відтворяться вже лицедіями, вільними в пересуваннях по сцені, в освоєнні сценічного простору. Тіло розкуте, імпровізаційні можливості не обмежені, а елементом сценічної міфологізації залишається обличчя - "машкара", "маска".

Маски, безумовно, мають цілеспрямовану заданість (втім вже не повну промальованість) характеру персонажа. Еволюція маски починається у переряджені, де поляризовані сили добра і зла, потім проходить через лицедійство сценічне, де той або інший варіант маски на обличчі є обов'язковим, і розімкнена в позатеатральні форми побутування, де роль маски вже можуть виконувати грим, міміка, вираз очей, бравада, епатаж тощо.

Наявність масок уже в культурі ранніх народів дозволяє створити розумову опозицію "сцена" - "зала для глядачів": "Дуже часто група людей зодягає костюми й маски, тоді як інші виступають як глядачі священної вистави. Не варто думати, що непосвячені в деталі ритуалу члени общини настільки наївні, наче не знають, хто перед

ними насправді. За винятком, хіба що, маленьких дітей, "глядачі" досить інформовані, як робляться костюми, хто з родичів бере участь у "маскараді". І проте як "глядачі", так і "актори" вірять у справжній прихід істот з іншого світу, тому що переконані в містичному зв'язку між маскою, людиною, що її зодягнула, і духом, якого маска зображує.

Маска є тільки знаком, образом, символом того, що невидиме. На тому ж принципі ґрунтується створення зображень богів у розвинутих релігіях. Сама по собі ікона - лише дошка з тим або іншим зображенням, але для віруючого вона перетворюється на таємниче вмістище надприродних сил. Священні предмети в ході первісних обрядів не стільки зображують, скільки символізують духів. Тому учасники ритуалів можуть і не закривати своїх облич, а лише зодягти необхідні прикраси або розмалювати тіло відповідними знаками - із погляду одноплемінників цього вистачить, щоб люди на час перевтілилися в міфологічних персонажів" [18; 16-17].

Традиція східного театру одвічно масочна, міфопоетична сутність маски там детально розроблена. Так, у вже згадуваному нами театрі Но маски являють собою традиційну машкару, котра втілює живучі в людині споконвічні стихії. Ці маски - "очищені до символу лики ревнивців і прекрасних принців, демонів, старих, молодих красунь. Самі по собі твори мистецтва, ці маски одночасно статичні й дивно рухливі. Не одне покоління майстрів прагнуло досягти цього ефекту, коли вираз маски змінюється від найлегшого, майже непомітного повороту голови актора, нахилу фігури" [222; 160].

Неоднозначно трактується маска й у її символічній іпостасі. За Дж.Купером [див.: 109; 198-199], маска означає захист, приховання, трансформацію, небуття і може мати два значення:

1) уніфікації (персонаж "замаскований", схований у масі інших);

2) ідентифікації (персонаж носить маску, яка відрізняє його від інших, яка ідентифікує його).

У європейському театрі (хіба що за винятком давньогрецького), починаючи від давньоримської епохи й аж до кінця XIX століття, маска

була постійним атрибутом комедії, засобом сценічного пародіювання. Символічне значення маски набуває розвою в Італії в середині XVI століття - відома комедія дель арте створює чітко впорядковану систему сатиричних масок. Імпровізований театр розігрує комедію масок за коротким лібретто, яке по ходу дії обростає імпровізаційними розробками персонажів. Персонажі дель арте не є індивідуалізованими характерами, вони - певні соціально-психологічні типи - "маски". Маски переходять з одного спектаклю до іншого, і в цілком різних сюжетних витонченнях діють уже знайомі глядачеві слуги Бригелла, Арлекін, Серветта, Пульчинелла, старий купець Панталоне, Капітан, Доктор. Сценічна маска при цьому доповнюється яскравою мовною маскою. Ж. Б. Мольер, К.Гольдоні, К.Гоцці, Е.де Філіппо, В.Мейєрхорльд, Н.Євреїнов, Є.Вахтангов використовували принципи комедії дель арте як своєрідний естетичний міф. В "офіційній" драматургії тоталітарного режиму принципи дель арте набувають статусу соціального міфу. Як констатує В. Клюев, "можна без перебільшення сказати, що головний театр Німеччини часів Гітлера розігрується не на сценах, а на вулицях, площах, урочистих зборах і мітингах, а головним протагоністом цього театру був, безперечно, особисто Гітлер. Недарма вже за тих часів Бертольд Брехт уперше став писати про "театральність фашизму" [92;222]. Масками в драмі часів фашизму стають ватажок-месія, молоді натхненні солдати, канцеляритно-бездоганні апаратники - "щирі арійці" та ін. Не лише публіцисти, але й вчені все частіше звертають увагу на "факт близькості і множинної кревності" параметрів фашизму і більшовизму [44;25].

Симптоматично, що журнал "Театр" наприкінці 80-х - початку 90-х років веде документальну рубрику "Театр Йосифа Сталіна", а театрознавець І.Вишневська, розмірковуючи над радянською п'єсою, відзначає: "У п'єсах 20 - 30-х років були створені і закріплені майже всі нові соціальні маски, щось на кшталт своєрідної комедії дель арте соціалістичного реалізму. Місце старих Панталоне, Арлекіно, Коломбіни, Доктора, Бригелли та інших посіли передовики

виробництва, шкідники, буржуазні специ, дружини-міщанки, домробітниці, які рвуться до верстатів, веселі геологи, шахраї-непмани та ін." [38;83]. Соціальний .статус маски в драмі при цьому не тотожний естетичному статусові.

Символічна естетика маски рельєфно розроблена в драмі М.Лєрмонтова "Маскарад": маска дволика, амбівалентна за своєю сутністю: з одного боку, вона ховає справжнє обличчя, з іншого боку, просте обличчя, одягнене в маску, виростає до рівня художнього типу. "Маскарад у зв'язку з цим характеризується в п'єсі подвійно. У побутовому плані він трактується як місце сумнівне ("як жінці порядній наважитись відправитися туди, де всякий набрід")... Але, з іншого боку, тут мов би зникають обличчя, усяка побутова конкретика, і Масці довірено висловлювати думки, котрі належать безпосередньо авторській свідомості" [73; 167].

Можна говорити про особливий статус маски в драматичних шуканнях XX століття. У першій чверті століття сплеск інтересу до нових форм у театрі викликає до життя різні експериментаторські тенденції: у центр експериментів правомірно потрапляють образні ресурси, властиві саме театру. Як і багато театральних подвижників цього часу, видатний теоретик і практик українського національного театру Лесь Курбас акцентує увагу на тому, що "мистецтво театру має відображувати життя "у його, театру, засобах", тобто образними засобами, притаманними лише мистецтву сцени" [26;24]. Безумовно, одним з атрибутів власне театру є й маска. Курбас не розроблює теорію маски, а експериментує з практикою застосування старих театральних аксесуарів у нових театральних реаліях.

Ознайомившись із відгуками про спектакль "Березіля" за п'єсою М.Куліша "Народний Малахій", ми можемо припустити, що маска пророка й шамана, зодягнена на головного героя спектаклем, виконує не стільки соціальну, скільки естетичну функцію, а викриття Малахія як псевдопророка й шарлатана (що дорівнює примусовому зриванню маски) все рівно не зменшує ані ступеня амбівалентності самого персонажа, ані ефекту двоїстості у ставленні до нього. Різні статуси

маски обігрує й українська драматургія "нової хвилі". Так, приміром, п’єса Олексія Муратова "Гомарано", присвячена нашому великому співвітчизникові Василеві Єрошенку (Єрошенко - поет, музикант, перекладач-поліглот, філософ, класик японської літератури!), створена як п’єса масок. "Не претендуючи на документальність, автор створює театр масок - масок, що постійно перероджуються, живих і мертвих. Про людину в світі масок та про долю такої людини розповідає ця п’єса" [88; 154].

А літературознавець Т.Свербілова зазначає, що гра в маски є загальною рисою п’єс Я.Верещака. Зокрема, про п’єсу "Сантана" дослідниця пише; "Пристрасть до лицедійства охоплює майже всіх персонажів. Як, скажімо, і в "Королівському маєтку", Я.Верещак...влаштовує для персонажів маскарад і зодягає на них маски, при цьому починається щось на кшталт гри у виверти" [169;240].

Сприйняття маски театральним мистецтвом ХХ століття в цілому відзначене унікальною особливістю: драматургів цікавить не стільки сама маска (як фізично відчутний предмет), скільки образ маски (тобто її метафізична інтепретація). Високий зразок такої метафізичної інтепретації представляє ранній роман автора славнозвісної п'єси "Маркіза де Сад" Юкіо Місіми "Сповідь маски", що точно відповідає своїй назві. Про подальші життєві амплуа Місіми Г.Чхартишвілі зауважує: "при всій декларативній, часом багатослівній відвертості Місіма ніколи не буває відкритий до кінця, його щирі риси незмінно прикриває маска" [225; 186] , а рання романна спроба Місіми може бути сприйнята, на думку дослідника, як "спроба здерти з обличчя зрослу з плоттю машкару" [225; 186] . З таких позицій герой роману сприймає життя як загальне лицедійство, що відбиває й погляди молодого письменника-максималіста, відшліфовані з віком: "Лицедійство, очевидно, спочатку було вимушеним і сприймалося юним Місімою як трагедія... Втім, із роками Місіма навчиться прекрасно уживатися з маскою і навіть обзаведеться цілою колекцією нових, куди більш яскравих. Все його життя подібне самозабутньому

роздивлянню в люстерко, пошуку найбільш достовірної, найбільш облягаючої маски" [225; 186].

У подібних метафізичних трактуваннях маска сприймається не в буквальному значенні, не як "1. Спеціальна накладка, що ховає обличчя (іноді з зображенням людського обличчя, звірячої морди та ін.), із вирізами для очей, а також людина з такою накладкою... 2 ... (перен.) удаваний вид, видимість (будь-якого почуття; книжк.) ..." [150;301], а синонімічна "рольовому амплуа", і звичне слово здобуває нового значення - "роль у життєвому спектаклі", але роль особлива, ритуалізована, тому що сама маска відрізняється ритуальністю походження [57; 120-122], і з давніх часів повсякденна свідомість прагнула дистанціювати себе від маски: "маскованих побоювалися, наділяючи магічною силою: в уяві народу - це чарівники, чаклуни" [57;121].

Саме так - циклічно, як ритуал, котрий має велике сакральне підґрунття, слідом за автором сприймає свою маску=рольове амплуа в спектаклі життя герой Ю.Місіми: "Смерть поставала перед ним, прикриваючи своє обличчя різноманітними масками. І він зривав їх одну за другою - зривав і приміряв на себе. Коли ж йому вдалося зірвати останню з масок, перед ним, мабуть, постало справжнє обличчя смерті, але ми не знаємо, чи здатне було навіть воно привести його в трепет. До цього моменту бажання померти змушувало його несамовито прагнути до нових масок, тому що, отримуючи їх, він поступово ставав прекраснішим ..." [цит.за: 225; 186].

Популярні в другій половині XX століття метаісторичні гіпотези походження нашої цивілізації поряд із міфами, снами, психогенезом, маренням, галюцинаціями та ін., до форм архетипової концентрації всесвітнього досвіду зараховують і лицедійство. Приміром, В.Батіщева, фундатор лабораторії особистісної інформації, автор "універсальної теорії сновидінь", стверджує: "Театр невід'ємний від людини, тому що створений разом із нею. І якщо людину створив Бог, то він же створив і театр, оскільки робота нашого розуму вибудувана за законами театру. *ЛИЦЕДІЙСТВО - СПОКОНВІЧНА СУТНІСТЬ*

ЛЮДИНИ... Потреба в театрі невигубна, тому що всі ми - актори і драматурги від народження. Ми все життя, придумуємо сценарії і розігруємо їх експромтом або з репетиціями на підмостках своїх квартир, службових- кабінетів, магазинів ... Правила гри закладені в нас, і ми знаємо їх інтуїтивно. Але насичення гри розжаренням почуттів, високим змістом і красою під силу тільки талановитим людям. У таких людях природа розкриває свої граничні можливості. А ми *ЗАПОЗИЧУЄМО* велич і оригінальність їх особистісної або театральної гри і *ТИРАЖУЄМО* на своїх обивательських підмостках. І не дуже усвідомлюючи, в чому полягає їхнє велике значення для нас, вихлюпуємо свою подяку оплесками, захватом, а то й ідолопоклонством" [42;80; курсив наш - О.Б.].

Драма XX століття вільно витлумачує сутність і роль маски (наприклад, у п'єсах Л.Піранделло маски ховають не обличчя, а їхню відсутність).

Іноді ж відсутність маски на обличчі сприймається як антинорма, як нонсенс, тому що сама категорія маски символічно невіддільна від людського суб'єкта нашого часу: "Людина без маски все одно що людина без шкіри, виродок, і нормальні, зодягнені в маску учасники історичного процесу вважають себе в повному праві її затоптувати" [157;260].

Вказуючи на особливість драми підкреслювати рольову природу людини, українська дослідниця Г.Чумаченко розглядає й комунікативну функцію маски: "Пропонуючи діалог, людина створює у своїй уяві два образи - маски: для себе особисто і свого співрозмовника. Вступити в діалог - означає прийняти гру, роль, визнати закономірність запропонованої маски. Проблематика гри тут споконвічна ... Рольова психологія здатна багато що пояснити в реальній комунікації, але для аналізу драми цих пояснень недостатньо. Гра присутня в художньому творі у відбитому, знятому вигляді. Рольова ситуація розгортається не в нескінченності життєвої діяльності, а в рамках тексту. Здавалося б, це спричинює обмеження й уніфікацію трансакцій, однак, навпаки, в художньому світі спілкування потрапляє мов би під мікроскоп, і якщо

повсякденна свідомість прагне типізувати ролі, то свідомість художня диференціює їх, проводячи незримі межі між Гамлетом-сином і Гамлетом-месником, Гамлетом-закоханим і Гамлетом-філософом, розвиваючи кожну роль в окремий маленький "сюжет". І якщо в звичайному житті сховану взаємодію, підтекст доводиться виявляти спеціально, вони не впадають в око, то в драмі з підтекстом інколи пов'язані і конфлікт, і розвиток дії" [224; 18-19].

Теоретик української літератури С.Павличко, досліджуючий дискурс модернізму, розглядає "авторів як маски, тексти як шифри" [151 ;221] і вважає такий підхід доцільним, якщо йдеться про рубіж 20-30-х років XX століття, коли "політичний тиск суспільства на людину і письменника був уже колосальним" [151;221]. Тут "маска" постає кодом до проблем часу, про які письменник не може говорити відверто, і маскування можна розглядати як певний спосіб художнього стилю.

До парадигматичної структури драми можна застосувати левістроссівське визначення міфу як машини по знищенню часу. Про нестерпність часу йшлося ще в Біблії, а в картині Сальвадора Далі "Завзятість пам'яті", датованій 1931 роком, знівечені годинники нагадують, що вони пережили час - час зупинився, часу немає. Сучасна драма "метушиться" між нестерпністю часу та його відсутністю, буяє пропусками й повторами, надіями, каяттями, гіпотезами, алюзіями, символами, позачасовими елементами [див.:230;3-24]. Для більшості сучасних п'єс час є розмитим, він або нагнітається, або долається, міфологізується, нашаровується, розшаровується або спресовується. Події версифікуються, епатуються, анатомуються, ототожнюються, що створює простір для цікавих театральних експериментів. Жанрове поле цих експериментів в українській драмі досить широке - між філософською драмою, з одного боку ("Запитай колись у трав..." Я.Стельмаха, "В океані без вісті" Л.Хоролець), та драматичною притчею, міфом, з іншого ("Весільний генерал" Я.Верещака, "Опір" В.Босовича). А "безпосереднє звернення до міфологічного сюжету - подія в

українській... драматургії досить виняткова", - зауважує Т.Свербілова [169;241] (винятки тут хіба що "Фауст і смерть" О.Левади та дві п’єси М.Віргінської - "Нова Медея" та "Битва при Ветилуї, або Друге пришестя Олоферна").

Отже, драма кінця XX століття тяжіє до міфу не стільки як до матеріалу, скільки як до способу усвідомлення дійсності, інваріанту універсальних законів буття. Тому драматургами широко використовуються можливості асоціативного відтворення реального світу, міфологічна алегорія зазнає характеру притч, виміри поза часом абсолютизовані, історична конкретика розмита, а події несуть відтінок універсалізму. Міфологічний принцип побудови сучасної драми дозволяє драматургам створити надчасову і надсоціальну модель світу, звести до форми каталога події-типи, які у цьому світі відбуваються (тобто ритуалізувати сучасність). Художня реальність у цьому випадку набуває рис надреальності, де повсякденне є алогічним, а парадоксальне - характерним. Людське життя за допомогою драматургічної техніки втілюється у визначені моделі-макети, кожна подія в такій моделі символічна, а кожний персонаж міфічний. То ж "варто прийти в театр і ще раз відчути ваблячу недосяжність міфу, несумірного з людським призначенням" [165;7].

Розглянуті нами аспекти драматичних властивостей міфу переконливо свідчать на користь нашого припущення щодо можливості формування певних жанроутворюючих принципів та структурних одиниць драми у надрах міфу і щодо жанрового тяжіння міфу до драми більшою мірою, ніж до епосу. Ланкою - посередником у передачі жанротворчої архетипової інформації між міфом і драмою виступають прадавні передтеатральні форми самореалізації людини і гармонізації її співвідношень із всесвітом, сакралізації її профанної

буттєвості, налагодження енергетичного зв’язку між окремою людиною та трансцендентним простором, - насамперед, містерія і ритуал.

Суттєвими для подальшого розвитку структури драми є три ключових моменти цих сакральних жанрів - ідея посвяти, мотив жертвопринесення та катартична дія. Триєдність цих моментів становить структуроутворюючі засади такого жанрового різновиду драми, як трагедія. Але навіть за межами повного замкненого циклу трагедійної цілісності, яку утворює трагедійна трилогія з обов’язковим прологом та епілогом, циклу, схематично співвіднесеного з ритуалом або містерією,-- ідея посвяти, мотив жертвопринесення та естетичний катарсис - спадкоємець катарсису ритуального - цілком можуть бути розглянуті як архетипові моделі, ритуалеми сучасної української драми.

Органічна взаємозумовленість драми і міфу, розглянута крізь призму одвічної драматизації життя та сучасних тенденцій щодо його епатажної театралізації, дає підстави вести мову про синтетичне філософсько-літературне явище - драмоміфологію. Це явище має власні внутрішні закони, специфічні, притаманні лише йому образні ресурси та певні структурні засади: маріонетка, лицедій, актор, режисер та їхні розгалуження - маска, спогад, тінь, примара, манекен, надлюдина, надмаріонетка тощо - постають міфологемами сучасної драми.

Сакральне знання міфу і сакральну дію ритуалу драма активно використовує як продуктивні естетичні моделі, опосередковані через розглянутий нами феномен гри. Гра, передбачена текстом п’єси, є непересічним джерелом розвитку драматургічної образності для драми майбутнього - адже сьогоденна драма, успадкувавши плідні моделі такої гри від світових шедеврів драматургії, створила трафарет "театру в театрі", який гранично ускладнює феномен гри і вводить до міфологічного поля драми контрапунктові постаті актора, лицедія, маріонетки, маски, ляльки, режисера. Тут естетика драми щільно стикається з естетикою міфу і законами театру, що сприяє синкретичності міфопоетичних ресурсів драми та провокує

метафізичні можливості її образності. При зовнішній розімкненості у трансцендентний простір ця метафізична образність насправді замикає коло естетичних можливостей драми і повертає сучасну драму до її одвічних ритуальних ресурсів.

Крізь жанрову призму посвятницької містерії та жертовного ритуалу ми і розглянемо українські п’єси 80-х років ХХ століття.

РОЗДІЛ 2
ДРАМА КРІЗЬ ЖАНРОВУ ПРИЗМУ РИТУАЛУ ТА МІСТЕРІЇ

2.1. Драма як жертовний ритуал (за п’єсами В.Босовича "Залізні солдати", В.Чепурина "Сурмачі та сажотруси", О.Шипенка "Натуральне господарство в Шамбалі")

Ключовим персонажем багатьох міфологічних систем є постать воїна. Богові-воїтелю віддають хвалу герої міфів, епосу, давньої прози. Багатовікова епічна традиція ставить у центр розповіді саме фігуру воїна - захисника інтересів свого народу (згадаємо Гільгамеша, Беовульфа, Сида, Роланда, князя Ігоря, Мазепу та ін.). Попри всю свою зовнішню односпрямованість міфопоетичні фігури воїнів-героїв різних епічних традицій споконвічно мають двоїсту природу. Приміром, акадський Гільгамеш на початку-поеми - це богатир, що буйствує, що наділений силою, яку йому нікуди подіти (такими ж, як у Гільгамеша, були дитинство і юність Добрині Нікітича й Давида Сасунського, українського Кармелюка, вірменських Санасара і Багдасара або грузинського Амірані й інших епічних героїв; "усі вони спочатку сильні, але невгамовні і витрачають свою силу навіть на погані справи, бешкетують, б'ють однолітків та ін.") [8; 109]. Розум і сила Гільгамеша протипоставлені його невмінню звернути свої кращі якості в благо своєму народові. Князь Ігор, головна фігура славнозвісного "Слова о полку Ігоревім", несе ще певну печать двоїстості, причому вихідні якості, що визначають розкіл внутрішнього світу цього персонажа, ті ж самі, що й в інших епічних героїв - сила і відвага з одного боку, гординя і невгамовна жага слави - з другого. Двоїста оцінка персонажа автором у межах одного твору підкреслена Д.Лихачовим: "Протягом усього "Слова о полку Ігоревім" автор ставиться до Ігоря з неодмінним співчуттям. Але, співчуваючи Ігореві, він засуджує його вчинок, і це засуджування ...прямо вкладене ним в уста Святослава Київського й підкреслюється всіма історичними паралелями, які він наводить у "Слові"" [120; 131].

Серед оміфологізованих і опоетизованих історичних персонажів із погляду унікальної двоїстості їхньої природи особливе місце посідає

образ Мазепи. "Закономірно, що інтерес до такої винятково неординарної "сформовано романтичної" постаті, як Мазепа, на початку XIX століття - в час зародження романтичного напряму в європейській літературі -- був колосальний: у французів, німців, англійців, іспанців, поляків та ін." [138; 163]. Але цей образ вирізнявся діаметрально протилежними оцінками в межах різних національних культур. Так, О.Мішуков наголошує, що автор "Історії Русів" сумлінно дотримується офіційної оцінки образу Мазепи" [138; 167]. Дослідник протиставляє два національних міфи, що історично сформувалися в межах східнослов'янської культури щодо трактування цього образу: "Історичне, моральне і натуральне право кожного народу взагалі, а українського зокрема, на самостійний державно-політичний розвиток - становить зміст та ідею "Історії Русів". Кожен, хто захищає це право, заслуговує вдячної пам'яті і похвали. Захисником цього права виступає Мазепа, незважаючи на те, що російська історіографія трактує його однозначно - зрадником, а отже, ворогом № 1... Саме такий "темний" образ українського гетьмана створила історіографія в особі Карамзіна, Д.Бантиш-Каменського та ін. Такий образ Мазепи створив Пушкін в "Полтаві" "[138; 166-167].

Себто, двоїстість, амбівалентність сприйняття постаті "захисника" взагалі притаманна східнослов'янській традиції. Ця закономірність зберігається і в драматургії 80-х.

Всюди, де виникає міфопоетична постать воїна, обов'язково є мотив жертви, що дозволяє розглядати твори, які детермінують жертву, крізь призму ритуалу. І тут нас повинні цікавити такі ключові моменти: мета і зміст ритуалу, статус жертви і споконвічна неможливість повної сакралізації учасників ритуалу, тобто запрограмовані аспекти безглуздості жертвопринесення.

Ключовою міфопоетичною фігурою воїна в східнослов'янській драматургії 80-х років XX століття закономірно постає воїн-афганець. Українська драма тут не є винятком. Міфологізація в драмі торкається не самої війни в Афганістані, не причин масового заклання цілого покоління (що імпульсивно відтворює поезія 80-х). Драма в силу своєї жанрової специфіки тяжіє до міфологізації персонажа або локальної групи персонажів усередині драматично окресленої ситуації.

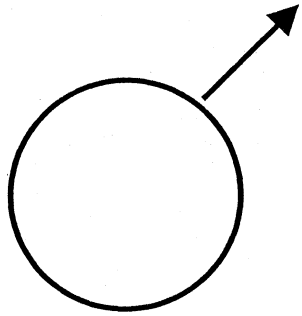
До епіцентру драм українських драматургів В.Босовича "Залізні солдати", В.Чепурина "Сурмачі та сажотруси", російських драматургів В.Розова "Вдома" і О.Єрнєва "Ми прийшли" закономірно потрапляють типологічно споріднені персонажі - колишні учасники бойових дій в Афганістані, які уціліли в безглуздій бойні, а тепер опинилися "вдома" - і які відчули нестерпну дисгармонію "домашнього укладу" в рідних стінах і всередині власної країни; у драматургії 80-х із пекла Афганістану виходять персонажі, які втрачають риси реальності, міфологізовані "залізні солдати", що намагаються за законами мусульманського світу навести порядок на батьківщині, що беруть на себе право приносити жертву з метою лікування суспільства; тому "Ми прийшли!" звучить як вирок, а мотив жертви розшаровується і стає мовби глобальним, загальним; у жертву в названих п'єсах приноситься практично все: власні ідеали, свої і чужі життя, моральні устої та ін.

Апогеєм так званої "афганської" теми в українській драматургії є п'єса колишнього прозаїка В.Босовича "Залізні солдати". Виразна символічна семантика панує вже в назві. Солдат - це той самий герой-воїн, знайомий нам з міфологічних і епічних традицій, символ, в XX столітті осмислений у категоріях масової культури як прояв надлюдини, супермена; але при цьому символічне значення "зверхності" віддаляє персонажа від загального людського світу - тла, на якому розгортаються події, робить його представником "чужого", "неунормованого", "нерегламентованого" світу = потойбіччя. "Втім, символічний статус і буттєва сутність потойбіччя з самого початку вбачалися людині не так просто. Антинорма - це відхилення від норми, однак відхилення може бути різним; убік надлишку, але і нестачі, "надлюдського", але і "недолюдського", "надзиску", але і "надшкоди"" [145;23].

Крім того, воїн-"афганець" - це вже сполучення, що вказує на функцію персонажа - медіатора, контактера з потойбіччям, що пояснює, чому вчорашні герої афганської війни вдома відчувають непереборний дискомфорт: цей дискомфорт нав'язаний не лише тим пеклом, із якого вони вийшли живими, в якому, всупереч усьому, уціліли фізично, але трансформувалися духовно. Причини внутрішнього розладу таких персонажів з укладом своєї рідної оселі багаторазово символічно осмислені культурою— і літературою, тому що ""свій" герой...,

потрапляючи в "чужий" простір, може заразитися потойбіччям, увібрати в себе його властивості. Тому будь-яка людина або річ, що побували в потойбіччі, що стали контактерами з ним..., завжди перебувають для традиційної свідомості під підозрою і вимагають соціальних очисних обрядів та випробувань, доки не стануть знов і повністю "своїми". Правильно і зворотне: всередині "свого" світу яке б то не було відхилення від норми в хаос або антинорму мислиться символічно як явне або таємне вторгнення потойбіччя" [145;22-23].

Отже, солдати афганської війни запрограмовані законами культурної символіки повернутися в простір рідної оселі, рідної країни не довгоочікуваними "своїми", а обережно зустрінутими "чужими" - персонажами, на яких ще чекає ритуальне коло "очищення", поєднане з

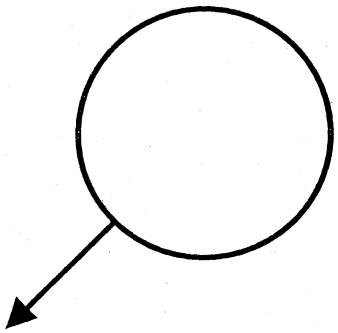


Мал.2.1. Астрологічний символ Марсу

обрядами принесення жертв. Тому п'єси, у центр яких поставлена подібна міфопоетична фігура, приречені на сюжет жертвопринесення, на форму замкненого драматизованого ритуалу і на трагічний фінал, що переборює потойбіччя. До цього складного асоціативного міфопоетичного ряду, сполученого з номінативною домінантою "солдати", В.Босович додає ще один багатозначний символ - "залізні".

У символічній семантиці заліза закладені "чоловіча твердість, стійкість, сила" [194;96], "сталість, жорстокість, завзятість, терпіння, грубість" [135;Т.2; 147]. "Металевий код", співвіднесений із кодами астральним, колірним, божественним, узагалі характерний для міфопоетики різних епох. Відповідно до тверджень середньовічної європейської алхімії залізо астрологічно кодоване планетою Марс, символіка якої дуже агресивна: "для "людини Марса" Земля - іподром, поле вічного протиборства, нескінченної боротьби, активних дій... На

картинах... Марс завжди постає як людина, одягнена у металевий панцир, із мечем або списом в руці. Тим самим уособлюються його



Мал. 2.2. Зворотній астрологічний символ Марсу

астрологічний або алхімічний символ - це коло світобудови або циклу часу, із якого виступає стріла протистояння (див. мал.2.1). "Наші справи, наша активність придають сенс життю", - так стверджують і по сьогодні тлумачі цього знака" [13;260-261]. Подальші асоціативні ланки будує окультист Корнелій Агриппа Неттесхеймський: "До Марса із стихій відноситься вогонь, так само як і все гостре, обпалююче; із соків - жовч; із смаків - гіркі, гострі, які опалюють язик і викликають сльози; із металів - залізо... Місця - вогнені й криваві, наприклад, печі, пекарні, бійня, хрести, шибениці, іподроми, тортурні камери і подібні до них" [цит.за:13;261-262]. За "Енциклопедією містицизму", від Марса чиниться насильство [243;42], але цим символічна семантика Марса і приналежного до його стихії заліза не вичерпується. Георг фон Веллінг, кумир Гете і пізніх німецьких романтиків, який систематизував астрологічні та алхімічні ідеї послідовників Парацельса і розенкрейцерів XVII століття, так характеризує людей Марса і їхні заняття: "Вони - чудові воїни, що не бояться ніякої небезпеки". Далі фон Веллінг пояснює, що завдяки цій планеті та втіленій у ній силі народжуються сміливі й мужні люди, воїтелі (капітани всесвіту): палкі, люті люди, що носять зброю, що не люблять підкорятися і нехтують багатством", виразники гордої вільної волі.

"Але якщо Марс розташований невдало, - наголошує те саме джерело, - в людині можуть проявитися якості, що колись позначали

словом "недобрі", а тепер переважно позначають поняттям *"АСОЦІАЛЬНІ"* [цит.за:13;262, курсив наш - О.Б]. Люди, наділені негативними якостями під заступництвом Марса, діють пробоєм, пробиваються силоміць або хитрістю, і їх активна агресивна поведінка не знаходить щирого виправдання. У такому "негативному" випадку виникають "воістину жорстокі люди, розбійники ... (до речі, під марсіанським "чаклунством" у середні віки розуміли виготовлення "диявольської" зброї, що не давала супротивнику можливості захищатися "гідно і по-лицарському") [13;262-263]. Для позначення сил, що детермінуються Марсом і звернені у зло, мова магії перелицювала астрологічний символ (див. мал. 2.2): стріла Марса, змінивши напрямок, указувала не нагору і вправо від того, хто дивився на неї, а вниз і вліво (тут принципово важливі просторові опозиції "верх (удосконалювання, користь, добро)" */* "низ (падіння, шкода, зло)" і "права сторона (правильний, гарний вибір)" */* "ліва сторона (помилковий або амбівалентний вибір)".

Парадоксально, що символіка заліза менш за все зорієнтована на те, щоб цей метал сприймався як символ цивілізації, - він, швидше, символ суворої непохитності й руйнівної жорстокості війни. Вже на початку Залізного віку розплавлене залізо розглядалося як інструмент зла. У Давньому Єгипті немагнітне залізо обслуговувало чорну магію і злого божества Сетха (саме залізо давні єгиптяни вважали кістками цього бога - руйнівника). Давньокитайська символіка приписує цьому металові рішучість і справедливість. Грецький поет Гесіод вважав цей метал жорстокою карою життя, а історик Геродот стверджував, що він приносить людині виключно шкоду. Пізніше, асоціюючись із ланцюгами, залізо стало символом рабства. Таким чином, традиційна символіка заліза груба й негативна, у силу чого епітет "залізний" володіє ланкою негативних конотацій, а саме: залізний вік (гірше із століть), залізне дерево (шибениця) і ряд пізніх міфологізованих мотивів, як-от: залізна маска, залізна рука, залізний хрест та ін. [135;Т.2; 147; див. також: 13,194,234]. В другій половині XX століття особливого поширення набуває мотив залізної ляльки або залізної людини, причому у визначенні "залізний" тут домінує, либонь, механічна функція виконавця і геть-чисто нівельована функція морально-етична.

"Залізні" герої В.Босовича вже заголовком закодовані на певний спосіб мислення і образу дії, хоча не позбавлені морально-етичних уявлень. Об'єднання, очолювані колишніми афганцями, називаються коротко - "організація". Яким бачать її устрій організатори?

“Ріккі. У нас повинна бути військова дисципліна. Для тих, хто вступає в організацію - присяга. За зраду - смертна кара...

Афган. Загнув, Ріккі, загнув... Із смертною карою... Я за дисципліну. Гарантії проти зради мусять бути. Але якісь ... людські.

Апостол. Слухайте, хлопці... Ви що? Про що ви говорите? Ріккі, ти як собі уявляєш смертну кару? Хто буде ..., ну... вироки?.. Ми не так задумували все ... Я думав, що буде ... як рицарський орден. Скажи, Афгане!.. Орден рицарів справедливості ... Ми своїм прикладом, життям ... Тільки власним прикладом можна навчити людей..." [31; 126].

Три позиції членів комітету, які послідовно виключають одна одну, будуть виявлятися протягом п'єси. Комітет засекречено від інших членів організації, обличчя як членів комітету, так і рядових приховують маски, і кожен знає в обличчя лише того, хто особисто його привів. З метою конспірації організація, що планує створити мережу філій по всій країні, змушена кожні декілька днів змінювати місце свого перебування.

Мету існування таємної організації її керівники теж усвідомлюють послідовно по-різному:

"Апостол. Злодій, він чому злодій? Він гадає, що про нього ніхто нічого не знає. А ми знаємо. Розвішуємо фото по місту, щоб усі знали - злодюга. Не розуміє. Ще раз попереджуємо... Ну, я згоден, не допомагають попередження - конфіскувати накрадене, ну, налякати, ну, спалити там дачу" [31; 126].

"Афган. Основа нашого руху - ідеали революції, ідеали Леніна. Обиватели і перероджeнці їх спотворили, спаплюжили. Кинули на посміховисько юрбі... [31; 124]. Ми всі - рядові. Ніяких генералів. ... Ми - солдати. Чорнороби. З нас почнеться рівність. А рівність - вища справедливість" [31; 127].

"Ріккі. Якби ми не панькалися, а справді повісили одного-двох... А на груди - табличку: "Накрав стільки-то". І внизу підпис - "Залізні солдати". Оце профілактика" [31; 127].

Як бачимо, всі керівники організації схиляються до необхідності жертвопринесень , але по-різному осмислюють статус жертви і засоби жертовного ритуалу.

Щодо ритуалу, то сама п'єса може бути розглянута саме як ритуал, призначений для втілення на сцені.

Персонажі драми вже зодягнуті в ритуальний одяг - однакове захисного кольору напіввійськове - напівспортивне вбрання, обличчя їхні, як вже відзначено, затулені масками. Заради справедливості (а справедливість кожен трактує за своїм розумінням) "залізні солдати" планують жертвопринесення, нехтуючи несміливим попередженням Апостола: "Бог такого не прощає, хлопці..." [31; 131]. Ті, кого треба в першу чергу притягнути до жертовника, розподілені між членами комітету вмить:

"Афган. Я тепер буду для них господом богом. І я теж не прощаю. *(До Ківера).* Дай фото. *(До Апостола).* Як його кличка?

Апостол. Ангел.

Афган. Не Ангел, а Дух. У Афгані я мав справу з "духами".

Ріккі. А той інший буде Наг. Він мій" [31; 131].

Процедура очищення відбувається, певне, до початку дії п'єси - бо ж у першій картині учасники дії вже зодягнуті в ритуальне вбрання. Тепер офіруванню передує шлях - справа “підприємців”, яку розкручує комітет. Жертвопринесення є третім моментом первісного ритуалу.

"Йому причетні вже очищення і шлях, оскільки в них присутня аскеза. Остання споріднена з жертвою в тому відношенні, що аскетично діюча людина відрікається від своєї даності, прагне чогось позбутися і щось скасувати в собі. Правда, жертвопринесення у своєму споконвічному і повному змісті завжди вбивство живої істоти, очищення ж і шлях, у крайньому випадку, змертвлюють окремі сторони людської природи" [167;111]. З усіх членів комітету "шлях" найбільш аскетичний для Апостола: у ході саморобного розслідування йому доводиться коритися ритуальній аскезі та, продемонструвавши друзям синдром Павлика Морозова, впекти за ґрати свого батька:

"Кібер *(до Апостола).* Так ти сам свого старого посадив? Він теж винен?

Апостол. Замішаний він був. Це точно. Але не так, як наговорив на себе. Його залякали" [31; 129].

Там, де головним героєм виступає міфологічний персонаж - воїн, мотив жертви далеко не завжди односпрямований. Вже архаїчному епосові найдавніших народів відомі мотиви помилкового героя або замісної жертви [див.:233;113], в ролі якої часто виступає супутник героя. Згадаймо Енкіду, який провалився у пекло й лишився там натомість Гільгамеша в шумерській версії, та Енкіду, змерщвленого богами натомість Гільгамеша в акадській версії "Епосу про Гільгамеша". Згадаймо давньогрецького Патрокла і давньоіндійського Лакшману. Мотив замісної жертви для поетики ритуалу є принциповим: заміщення жертви може позбавити сенсу самий ритуал, профанізувати його, перетворити на пародію або виверт.

Тенденція до профанізації ритуалу намічується вже в першій картині першої дії:

"Апостол. Хлопці, це страшно все... А найстрашніше, що ми не того вбили..." [31; 129].

Убили - не того, є докази. У в'язниці сидить - не той, а ті, хто на свободі, виплачують його сім'ї борг. Смерть одного з членів комітету, здавалося б, повинна протверезити учасників передбачуваного ритуалу: мотив замісної жертви вже панує, з локального перетворюється на глобальний, домінуючий - жертвами стають не ті:

"Апостол. Кінчаємо. Все одно Муромця немає..."

Афган *(у трубку).* Добрий вечір... Стаса можна?.. Товариш його... Ага. Це я. Ми домовлялися зустрітися, а він... Коли?! Хто?.. Я знаю... Він ніколи не пив... Я приїду. Ми всі приїдемо завтра рано... (*Вішає трубку)*

Пауза.

Ріккі. Скажеш ти щось нарешті?

Афган. Муромця... вбили... Дві ножові рани. Знайшли вчора вранці... Вбитий, кажуть, позавчора. Похорон післязавтра...

Стоять мовчки.

Апостол. Це ж його... як тільки ми розійшлися...

Кібер. А що міліція?

Афган. Бійка. П’яна...

Апостол. Чому п’яна? Він був тверезий...

Кібер. Вбили і залили горілкою.

А п о с т о л, н е н а ч е в нестямі, повільно йде до et/xody”[31;126-127].

До речі, з точки зору міфопоетики первісного ритуалу Муромець - перший персонаж, що цілком виправдовує статус жертви. Справді, "жертвують краще, що є. Найчистіше, трепетне, беззахисне: прекрасну дівчину, рідше юнака, пізніше агнця. Віддають не вкрай необхідне, зовсім ні, а немов відривають від душі заповітне, говорячи більш пізньою мовою, обривають в душі найніжніші струни. Чому?.. Злочин жертвувателів додатково освячує й сакралізує жертву. За висловом французького дослідника Р.Жирара, "злочинно вбивати жертву, тому що вона освячена, але жертва не стане священною, якщо її не вбивати" " [167;111]. Тут можна згадати і антропологічну школу західного літературознавства, зокрема, Ж.Батая, який двоїстість характеру людини та її культури пояснює через імператив Зла, що лежить в їхній основі, а ритуальні та жертовні обряди розглядає як один із провідних модусів людського життя [див.: 116; 189-197].

Спочатку намічені комітетом жертви - Дух і Наг - спритно уникають уготованої їм долі. Паралелі "Афган-Дух" і "Ріккі-Наг" характеризуються певною символічністю, значеннєвою запрограмованістю, хоча, в остаточному підсумку, ця запрограмованість фіналом п'єси не виправдовується. Можливо, символічні опозиції не до кінця продумані драматургом. Чотиривимірна модель, що утворюється з опозиційно розміщених персонажів (мал.2.3.), зводить символічний простір п'єси до геометричної фігури хреста - символу найціннішого офірування.

Подібна структура взагалі характерна для східнослов'янської драматургії 80-х років (“Восьме диво світу” А.Вербеця, "Хрестини" А.Кучаєва, "Щасливчик" Л.Корсунського, "Дурне життя" С.Злотнікова, "Маленькі радощі живих" О.Попової та ін.).

Паралель "Ріккі-Наг" розроблена при цьому взагалі слабко. У паралелі ж вертикальній Дух мудріший, старший, обачливіший, ніж Афган. Саме тому йому вдається уникнути, здавалося б, неминучого заклання й абсолютизувати, розвинути до абсурду мотив замісної



Мал.2.3. Символічний простір п’єси “Залізні солдати”

жертви: у фіналі п'єси вогонь на очах глядачів поглинає не тільки весь комітет, але і Нага, і Люду - дочку Духа. Ритуал завершується жертвопринесенням за всіма правилами: у жертву приноситься найкраще. Афган закликає друзів спокійно прийняти свою долю: мовляв, якщо жити не зуміли, то хоч помремо, як слід. І змістом жертвопринесення за правилами виявляються декілька останніх передсмертних секунд, коли жертви осягають головну сакральну таємницю:

"Афган. Підпілля... Законспірувалися... Знаєте, хлопці, навіть там, у нашому підвалі... Ніхто ж про нього не знав ..... усі десь так далеко... А завжди було відчуття, що люди недалеко. Поруч. Правда?

Ріккі. Здавалося, досить крикнути, покликати, і прибіжать.

Апостол. А тут кричи не кричи... Глухо... Ми не заслужили, щоб крикнути - і прибігли... Самі відділилися від усіх.

Афган. Як це з нами сталося, хлопці, що ми... самі? Самі на цілому світі? І ні живої душі навколо ... І всі хороші. Ну, не всі. Але багато хороших... Ми просто забули про них" [31; 155-156].

До розуміння головної сакральної таємниці прагнуть і персонажі "афганських" п'єс у російській драматургії 80-х. Вихідні ситуації драм про афганців ідентичні, оскільки вони розроблюються в рамках одного соціального міфу. У передмові до публікації п'єс В.Розова "Вдома" і

О.Єрнєва "Ми прийшли" в журналі "Сучасна драматургія" О.Юриков писав: "Вони повертаються. Незабаром усі вони будуть вдома. Ті, хто живий. П'ятнадцять тисяч (якщо не більше) не повернуться ніколи. Загинули. Ще триста - у полоні. І кожний, хто приходить відтіля, несе з собою і страх загибелі, ї жах полону. Для двадцятилітніх - занадто важка ноша. А чим зустрічаємо їх ми? У нашій великій загальній квартирі ледь-ледь встигли підмести коридор. А в кімнатах повно сміття. Тема повернення тих, хто воював в Афганістані, назріла давно" [239;2].

Ми поділяємо точку зору О.Юрикова щодо розроблення афганської теми драматургією початку і середини 80-х років, коли "ліпилася нашвидку наскрізь фальшива "Балада про десант", що дратує своєю тріскучою патетикою, або підробка типу "Ім'ям афганського народу", що викликає інтелектуальну блювоту" [239;2]. Подібні твори важко назвати не тільки "драмами" - це навіть не п'єси; а заідеологізований ракурс висвітлення афганської теми мав місце і в прозі, і в публіцистиці, і в поезії, і в кінематографі 80-х.

Спроби іншого прочитання ситуацій, художнім нервом яких були колишні афганці, спочатку шокували читацьку й глядацьку аудиторію (як, наприклад, фільм " Чи легко бути молодим?"). Вчорашній афганець присутній у п'єсі А.Дударева "Смітник", у драмі А.Казієва "Прибулець", у драматичних досвідах українського драматурга В.Чепурина "Сурмачі і сажотруси" і ленінградця Г.Соловського "Хто з нами завтра?". За зразком і подобою об'єднань афганців, що повернулися, створюється загін підлітків у п'єсі В.Левашова "ЧМО". І основний мотив альтернативного прочитання афганської теми драмою оформлюються у своєрідний новітній міф із новою центральною міфологемою - про вагу тягаря, з котрим повернулися додому афганці. Поступово, спершу невиразно, а далі чіткіше, виникає протиставлення "ми" і "вони": "вони" не можуть прийняти "наш" устрій, "вони" вторгаються в нього, намагаючись змінити його засади, отже, “вони” наділені атрибутами “чужого” світу.

На підставі такого протиставлення відразу складається стереотип п'єс про афганців: "Вони - носії позитивного начала -- стикаються вдома з кар'єристами, пристосованцями, циніками. Вступають у двобій, користуючись звичними для себе методами. Причому упевнено-жорстокого героя відтінює той, хто сумнівається, хто з розбурханим

серцем" [239;2]. Сформований стереотип оперує ідентичними драматургічними схемами і кліше.

Так, практично всі п'єси розглянутої тематики звернені в ритуальну містерію: основний їхній мотив - заклання, що супроводжується мотивом замісної жертви. Ці п'єси поєднані загальною концепцією головного персонажа - "залізного солдата" афганської війни і його "двійника", "супутника" - людини, більш слабкої духом і схильної до моральної рефлексії, а отже, до роздвоєння свого внутрішнього "я" в спробі знайти серединний компроміс у просторовій опозиції “вони” - “ми”, на якій базуються п’єси.

Процес самороздвоєння, щиросердечного сум'яття, невідповідності помислів і реальності уподібнює афганців, які повернулися, літературному стереотипові Дон Кіхота і більш пізнім літературним ремінісценціям цього образу. Справді, неоголошена війна зі злом, яку ведуть "вони", нагадує донкіхотську сутичку з вітряними млинами, тому що не усуває причин, за яких, із "їхньої" точки зору, недосконалі "ми": воістину, "залізні солдати" В.Босовича, молоді месники В.Розова, що вершать самосуд, молодчики О.Єрнєва воюють не з устоями системи, не з причинами її недосконалості, а з окремими носіями зла; разові акти відплати, скоєні за законами ісламського фундаменталізму, калічать не тільки жертв, а й психіку месників, як вже було відзначено щодо героїв В.Босовича.

Практично у всіх аналізованих п'єсах розроблена лінія жінки, заради якої і в ім'я якої (або з помсти за зневаження гідності якої) донкіхоти 80-х ведуть своєрідну війну з вітряками. Так, у Валерія Чепурина ("Сурмачі і сажотруси") - це Віта (скрипка), у Віктора Розова ("Вдома") -- жертва зґвалтування, яка збожеволіла після цього, - Катерина Горелова, в Олега Єрнєва ("Ми прийшли") -- Ларочка, що стала наркоманкою з вини свого начальника Корнєєва.

При цьому донкіхотство персонажів драми 80-х дещо відмінне від літературного донкіхотства 20-х років нинішнього століття. Цікаві, співзвучні нашій постановці проблеми спостереження зустрічаємо в статті Г.Черної про донкіхотів двадцятих: "Та рожеві мрії зіткнулися з чорною дійсністю. Романтики зрозуміли, що “сині далі” та “загірні комуни”, які так вабили до себе, - лише марево, що враз зникає, коли

хочеш до нього наблизитися. А замість нього панують зло, жорстокість, бруд страшної реальності. Починається роздвоєння особистості митця. Він заходить у конфлікт із самим собою і з владою, кидає виклик усьому суспільству, стаючи по суті Дон Кіхотом” [219;3].

Дослідниця підкреслює, що донкіхотство 20-х - це насамперед процес, сконцентрований на особистостях і долях письменників, а потім опосредковано втілений у літературних персонажах М.Куліша (трагедія "Народний Малахій”), Ю.Яновського (повість "Байгород"), Я.Галана (п'єса "Дон Кіхот із Еттенгайма") та ін. Тому долі персонажів менш трагічні, ніж долі самих авторів; тому донкіхотство персонажів швидше експериментальне, ніж трагедійне: "І Малахієм Стаканчиком, і Кіханою, і Дон Кіхотом рухає чиста ідея, яка не має під собою реального ґрунту. І що вище вона підносить наших героїв, то болючішим буде падіння, бо дійсність завжди сильніша за фантазію” [219;4]. Донкіхотство ж самих авторів обривається справжніми трагічними жертвопринесеннями: "М.Куліша та боротьба привела на Соловки, де він і загинув. Ю.Яновський хоч і не попав на Соловки, але й удома йому було не солодко, бо все життя страждав і мучився од безглуздих звинувачень. Куліш і Яновський згоріли в огні жорстокої епохи. А Ярослав Галан, який підпорядкував свій талант вимогам режиму, оспівуючи невдалий малахіївський “рай”, теж не уник “ласки” того ж режиму, який спочатку знищив молоду безвинну дружину письменника, а потім і його самого, використавши для цього відому провокаційну методу "вбивства Кірова". Донкіхотам не було місця в більшовицькому едемі” [219;4].

Оскільки літературні донкіхоти 20-х є етичними двійниками і супутниками своїх авторів і можуть бути осмислені тільки крізь призму їхніх трагічних доль, можна говорити про складність, багатогранність і підтекстовість їх літературних характерів. Драматурги 80-х, навпаки, дистанційовані від своїх донкіхотствуючих персонажів, що дозволяє їм вносити в п'єси елементи оціночності, але значно спрощує характери дійових осіб, робить їх етично й естетично однозначними (дійсно, оцінка М.Кулішем свого Малахія і винесення йому вироку споконвічно немислимі, що дозволяє створити цей образ амбівалентним). Геніальність п'єси "Народний Малахій" пояснюється саме її естетичною амбівалентністю (термін М.М.Бахтіна) [див.:11;30], котра пронизує всі

рівні трагедії. Ця амбівалентність багато в чому зумовила й успіх славнозвісного спектаклю Л.Курбаса: "Курбас і Куліш видають своєму героєві "візитну картку" мандрівника, месії, пророка і одночасно викривають його як псевдогероя, антипророка, політичного шамана" [97;62]. Навіть сучасниками' Малахій сприймався як "синтетичний образ, що він увібрав у себе суму певних тенденцій сучасності" [180; 151]). Драматурги В.Босович, В.Розов, О.Єрнєв, В.Чепурин, Г.Соловський щодо своїх персонажів виступають як арбітри, а у В.Левашова ("ЧМО") цю ідею споконвічної оціночності вербалізує специфічний персонаж - *"чоловік середнього віку, котрого можна було б визначити як "Я", "Ви" або "Він". Назвемо його для стислості і простоти -*

А р б / Л7 р" [114;54].

Таким чином, персонажі п'єс заздалегідь запрограмовані на характерологічну однозначність, яка свідомо знижує і рівень їх естетичного сприйняття, і міру художності творів у цілому. Ця однозначність диктується особливим ритуальним статусом жертви, в ролі якої виступають практично всі головні герої "афганських" п'єс: гине Сергій у п'єсі В.Розова "Вдома"; у передсмертному стані везуть до лікарні Андрія в драмі О.Єрнєва "Ми прийшли". Про п'єсу В.Босовича пише Ю.Богдашевський: " "Залізні солдати" - п’єса жорстока. Майже всі її герої, що вирішили так само безкомпромісно боротися з корупцією, як один із них боровся _з2'духами" в Афганістані, гинуть" [28;52]. Безглузді жертвопринесення, відправлені за всіма нормами первісного жертовного ритуалу, -- це вдала форма для драм про колишніх афганців, що приховано озвучує головне питання: в ім'я чого? Автори власне афганських п'єс залишають це питання без відповіді, а В.Левашов розширює його, оголюючи трагізм не стільки літературних ситуацій, скільки реального життя:

"Арбітр. ... Знову і знову вдивляюся я в прожиті мною роки. Мені немає в чому собі дорікнути. Я не винний...(*Пауза.)* Ніхто не винний! *(Пауза.)* То як же він влаштований, цей триклятий світ, у якому діти захищають нас, а ми не можемо захистити наших дітей? !" [114;81].

Геронтологія "афганських" п'єс ідентична: у центр драматургічних колізій поставлені персонажі, вік яких можна назвати юнацьким (що цілком узгоджується з віком жертв у міфопоетиці первісного ритуалу). Як

правило, у початковому варіанті постать "жертви", намічувана молодими афганцями, старша за них або на декілька років, або на ціле покоління. Тут просторова опозиція "вони" - "ми" доповнена геронтологічною опозицією "альтернативне покоління" - "старе покоління" (тип літературної антитези "батьки і діти"). Рудиментарна місія "старого покоління" символічно осмислена В.Чепуриним у трагічному балагані "Сурмачі і сажотруси" і реалізована в образах Сірої бабусі і Блакитної бабусі. їхні діалоги - мляве безглуздя, спосіб життя - завоювання ослінчика до того, як там розташується молодь - Оркестр:

"Оркестр у глибині сцени грає повільний вальс. Під музику оркестру біля ослінчика танцюють дві древніх років бабусі: в одязі однієї переважає сірий колір, інша віддає перевагу блакитному. їхній самозабутній танець сповнений сумного комізму...

Блакитна бабуся. Посидіти теж приємно.

Сіра бабуся. Так, сьодні навколо нашого ослінчика одна карусель...

Спалахує ліхтар.

Сіра бабуся. Сім уже.

Блакитна бабуся. Тихо. Приємно.

Сіра бабуся. Счас стане голосно. Дружки-то не інакше за горілкою ускакали.

Блакитна бабуся. Знов їхня компанія зібралася.

Сіра бабуся. Випруть нас тепер з ослінчика. Заведуть свої крутилки і стануть репетувати дурним голосом. І тискатися на нашому ослінчику з ранку до ночі.

Блакитна бабуся. Нічо, помремо незабаром.

Сіра бабуся. Ішо поживемо " [221 ;32-33].

Ключова роль опозиції поколінь у п'єсах афганської тематики очевидна: в усіх випадках жертвою стає "альтернативне" покоління, причому жертвопринесення не одиничні, а масові. Можна говорити про те, що мотив замісної жертви, в остаточному підсумку змінюючи місцями жертву і ката, в "афганській" драматургії виконує функцію застереження, наповнюючи кожну сторінку "занепокоєнням долями хлопців із

неформальних політичних об'єднань", оскільки їх "щирість і відвага аж ніяк не компенсують нестачі соціальної зрілості" [28;52].

Безглуздість жертвопринесень драматурги мотивують примарністю мети, якій підпорядковано жертовний ритуал: покоління "афганців" зростало на ідеалах не гуманістичних, не загальнолюдських, а на ідеологічних постулатах, відірваних від реального життя. Тому примарними є мрії, що в опозиції "вони" - "ми" несуть "вони". Позначаються вік, відсутність досвіду, і чистота помислів обертається інфантильністю, безглуздою самопожертвою, розмитістю мети і непевністю засобів її досягнення.

Звернемося знову до п'єси В.Чепурина:

"Іванов. Я відчував..... не можна... слабаки... Коли розгрібаєш бруд, важко не вляпатись... Хіба я не казав вам, що найлипкіше -- от! *(Шпурляє на стіл коробочку.)* Не пий, Іванко, із копитця, козенятком станеш... Що ви мені сказали? Все буде клас, Іване! Будьмо сильними фізично і духовно! Візьмемо на себе шляхетну місію асенізаторів! Будьмо бісами! А хто ми тепер? Кишенькові злодії! Шваль! Кримінальники!.. Я пропонував вам комуну... Але ви сказали: ні, краще терор!.. Розпечене залізо. По соплях їх, покидьків, щоб по кутках нашого будівництва не гадили! Правильно, все правильно... Тільки відразу вляпались!.. А я пропонував... місто сонця. Побудувати дім. Посадити сад. Майстерні, бібліотека, загальне господарство, загальні гроші. Розумний розпорядок. Улюблена справа в кожного. Подорожі, читання, бесіди. Мистецтво. Від кожного - за спроможностями, кожному - за потребами. Осередок майбутнього... А потім до нас прийшли б і попросилися інші... І виріс би другий поверх, потім третій, четвертий... Кришталева піраміда на березі моря! Я показав вам місце: мис, море, джерело, скелі, пляж. Наш будинок опустився б туди, як птах на долоню. Комунізм - тут і зараз! Власноруч! Хіба я пропонував неможливе?" [221 ;45].

Юнацькі мрії героїв "афганської" драматургії розбиваються об життєвий практицизм і досвід тих, хто спочатку намічений як жертва: саме вік і досвід приводять до того, що тріумфує Дух у "Залізних солдатах", що благополучно процвітають Іванов-старший і Хазяїн у

"Сурмачах і сажотрусах", що за командою Пєнкіна поборники справедливості страчують Андрія в п'єсі В.Розова...

Досліджувані п'єси детально розробляють мотив суду, судилища, що перетворюється на міфічний паліндром - самосуд. Смертні вироки своїм жертвам готові винести "залізні солдати" ("Залізні солдати" В.Босовича). Під головуванням маловідомого письменника Пєнкіна відбувається самосуд у "підвальному університеті" ("Вдома" В.Розова). Суддями відчувають себе підлітки - неформали, які копіюють об'єднання афганців ("ЧМО" В.Левашова). Показова і коротенька сцена "воцаріння справедливості" у драмі В.Чепурина:

"Іванов. *(Спрямовує ліхтарик в обличчя Хазяїну.)* Запам'ятай, ми - бєси. Ми не кримінальники. Ми не пограбували тебе, а експропріювали награбоване тобою: *БЄС* - це бойова одиниця соціалізму (у російськомовному тексті п'єси *БЕС* - боевая единица социализма - О.Б.). Бє - є - єс! Зрозуміло? Ми караємо тих, кого не може викрити закон. Твої гроші ми використовуємо не для задоволень, а для боротьби з такими, як ти. Ти і тобі подібні виваляли в гній ідею, перед якою люди ходять навшпиньки. Ви облапали її чисті шати. Ви ссете її чисту кров. Ми будемо давити вас. Запам'ятай нас гарненько. Ми - біси. Ми можемо повернутися. Чао-какао. *(Зникає.)"* [221 ;43].

Свого часу п'єса В.Чепурина дістала дуже поважну оцінку як у межах колишнього Союзу, так і в Україні. Сьогодні маємо підстави говорити не лише про її естетичні досягнення, але і про численні художні вади. Але у 80-ті відгуки про творчість драматурга були одностайно позитивні: "П'єси Валерія Чепурина, попри інтелектуальні парадокси і тло - інколи темнувате, - романтичні за своїм світосприйняттям, оскільки за подіями його творів завжди вбачається його - чистий, дуже людяний - ідеал, а за персонажами - власне автор: молодий, привабливий і зовсім непретензійний - він просто пише п'єси - хороші, талановиті п'єси", -- наголошував О.Клековкін [88; 152].

Можна говорити про "бісовство" як лейтмотив п'єси Чепурина, оскільки з вуст персонажів часто звучить богохульщина: "А ми Христа продали. І усім вистачило" [221 ;47]; "усім хором одного христосика злякалися" [221 ;51]; "вони горять так само добре, як порожні храми, осіннє листя і вчорашні газети" [221 ;55] та ін. І якщо герой "Сурмачів і

сажотрусів" вчорашній афганець Іванов грішить перед Богом і своєю совістю, роздвоюється, донкіхотствує, то герої Олега Єрнєва - повна йому протилежність: вони вершать свій суд ім'ям Христа, аргументують дії Біблією, дають своїй жертві можливість перед очевидною смертю підкреслити фрагменти біблійного тексту, співзвучні сценічній ситуації.

Герої Єрнєва, котрі вважають себе апостолами справедливості, до свого проводиря, що має апостольське ім'я Андрій (до речі, це ж ім'я фігурує у В.Босовича і В.Левашова), звертаються асоціацією "майстер". Подібне звернення саме по собі вже символ, оточений літературними аналогіями. Згадаймо образ Майстра у М.Булгакова і найширший діапазон його інтерпретацій. "Деякі подробиці зовнішності майстра - його чорна засалена шапочка з вишитою Маргаритою жовтою літерою "М", символіка мовчазних жестів і те, що він ховає своє ім'я, - змушують уловити в слові "майстер" й ще один, несподіваний для читача, далекий історичний відгомін, - пише В.Лакшин. - "Майстер" - слово, що існувало в товаристві "вільних мулярів", масонів початку минулого століття. Серед надрукованих вперше в 1933 році документів декабриста Батенькова Булгаков міг прочитати його "Записку про масонство", у якій, між іншим, говорилися: "Масони зберігають легенду, що в давнину страчений злодіями довершений майстер. І сподіваються, що з'явиться колись майстер, що не розумом тільки подолав смерть, але й усім своїм буттям..." Чи не повинна нагадати нам ця легенда розповідь про страченого на Лисій горі філософа Ієшуа, котрий отримав друге життя дві тисячі років тому з-під пера майстра?" [112;456].

"Майстер" О.Єрнєва - не супротивник, а прихильник відплати. З апостольською ретельністю він прагне домогтися, щоб намічений у жертву Корнєєв *ВЛАСНОРУЧ* натиснув на курок приготованого йому для "самогубства" пістолета. При цьому як вирок жертві цитують "Біблію":

"Корнєєв. Господи, при чому ж отут смерть? Нічого не розумію.

Андрій. При тому, що коли людина кінчає життя самогубством, наступає смерть. Що незрозумілого?

Корнєєв *(підвівся).* Ви хочете сказати, що...

Андрій *(натиском руки на плече Корнєєва змушує того сісти).* А щоб у вас не виникло ускладнень, ми принесли вам от що. *(Витягає з сумки товстий фоліант.)*

Корнєєв. Що це? Біблія? Навіщо?

Андрій. Це вам подарунок. Від нас. *(Відкриває книгу на закладеній сторінці.*) Читайте. Осьде.

Корнєєв *(читає).* "Ті, що, не маючи закону, согрішили, поза законом і загинуть."

Андрій. А тепёр^тут.

Корнєєв *(читає).* "Який же плід ви мали тоді? Такі справи, яких нині самі соромитеся, тому що кінець їх - смерть. " *(Закриває Біблію.)* Що це значить, чорт побери!

Андрій *(бере в нього Біблію).* Це значить. Що ми - прийшли! *(Зненацька у нього в руках з'являється пістолет.)"* [68;32].

Слова "Ми прийшли", винесені в заголовок, стають нав'язливим рефреном драми. їхня багатозначність шокує: від констатації до погрози і вироку, залежно від інтонації і контексту, ці слова девятикратно повторюються, доки не настає кульмінація драми. Мабуть, в О.Єрнєва вперше на художньому рівні озвучено правду про долі колишніх афганців, про їхню участь у жорстокій антиномії "вони" - "ми". Драматург звертається до тематичного шару, довгий час забороненого (подібно до того, як свого часу недоступною для художнього опанування була тема ГУЛАГу): "вони" - представники потойбіччя, контактери з "чужим" світом; "їм" немає тому місця серед "нас", бо ми звикли до безладь і непорозумінь "нашого" світу. У публіцистичному монолозі Андрія проступають перші паростки теми "афганського ГУЛАГу":

"Андрій. ... Злякалися. Не знаєте, що з нами робити. Вирішили, що в'язниці - найліпше для нас місце? Як і для неї! *(Знову киває на Ларису.)* І це не випадок, не збіг. Це ваш стиль, ваш метод. Ваша система! Що так дивитесь? Може, ви і про в'язниці не знаєте? Що половина наших хлопців по нарах розіпхана? *(Киває убік Петра.)* А ви запитайте в нього, чому він третю хустку змінює. Він вам не відповість, а я скажу: штатники своїм в'єтнамцям меморіал відгрохали, а ви нас... по ночах, як злодіїв, ховали! Таблички збивали. Отож. Він... не дав... збити табличку... Льошчину. А по морді... менту! І за це - три роки. Три! А за те, що, почувши вирок, у суддю плюнув... його до психушки. Його! З трьома орденами! Так він три вертушки пережив, кращий вертолітник. Його духи не взяли! А ви - до психушки!.." [68;38].

Вторгнення такого активного і діючого потойбіччя, безумовно, насторожує устояну систему, але система вже неспроможна протистояти. Не випадково ключова фраза п'єси - "Ми прийшли" - вимовляється не від третьої особи - "Вони прийшли", що могло б бути закономірним і сюжетно виправданим. Парадокс жертовного ритуалу в п'єсі Олега Єрнєва полягає в тому, що учасникам ритуалу дано якщо не збагнути вищу сакральну таємницю, то хоча б зіткнутися з нею. Сакралізація приводить до того, що "вони" починають сприйматися як норма, як "ми", а далекий їм світ - як антинорма, як явища, чужі для нас. Один раз обмовку - "вони прийшли" - допускає Наташа, але згодом у ході словесних баталій вона віддає перевагу "альтернативному поколінню" і потім уже говорить про "нього" немов зсередини - "ми прийшли!":

"Наташа. Так. Я погань! Ну а *ВИ? Я* не знаю, чому *ВОНИ* прийшли. *(Показує на "афганців".)* Хоча здогадуюся. Але *ВОНИ...* повинні були прийти раніш... [68;44] Хто *ВИ* взагалі такі? *(Батькові.)* Ти що, не розумієш, що тебе вже немає! *(Матері.)* И тебе - не буде! *МИ* прийшли! *МИ! МИ!* От дивіться! *(Шукає в шафі, знаходить відеокасету, вставляє в магнітофон.)*

На екрані - фестиваль рок-клубів.

Багатотисячна юрба реве, махає прапорами плакатами. Свист, лемент, стрибки. Сотні рук підняті вгору, зображуючи пальцями символ перемоги.

От! От! Справжні! А ви..." [68;46; курсив наш - О.Б.].

У драмі "Ми прийшли" опозиція "вони" - "ми" трансформується на очах читача в протиставлення "ми" - "ви". Образи, які утворюють поняття "ми" у цьому трансформованому варіанті, символічно тяжіють до архетипу "залізних солдатів": Андрій, якого не беруть кулі; Наташа, що залишилася подивитися, як буде стрілятися її батько; Толя, який демонстративно розбиває кришталеві й порцелянові раритети Корнєєва і жартів заради підриває його холодильник...

У Єрнєва немає бентежних і бунтівливих месників; його "залізні солдати" грають роль у визначеній драматичній ситуації. Вони теж мов би закодовані архетиповою символікою заліза й астроміфологією планети Марс: "Марс - це дика стихія, яка, вивергаючи джерела життєвої сили, що таяться в ній, служить добру. В образі планети Марс

вибухонебезпечна енергія Плутона зливається з активною організуючою роллю Юпітера і уособлює позитивний сплеск природних сил, що зіставив цю планету з ранком року" [172;837].

Альтернативне покоління, кидаючи виклик поколінню своїх батьків, само потребує допомоги,' і героїв Єрнєва можна сприйняти як антиутопічних персонажів, як серйозне застереження. Справді, ким уособлені його "ми"? Знівечений міною Андрій; контужений, проведений крізь пекло психіатричної лікарні Петро; великий фахівець з жіночої статі Толя; наркоманка Ларочка; Наташа, яка відбила у матері коханця... При семантичному аналізі цього ряду персонажів фраза, що давно набридла, - "ми - прийшли!" - набуває лиховісного, антиутопічного змісту, а мотив замісної жертви так само всеохоплюючий, як і в драмі В.Босовича: покоління, що прийшло вершити жертовний ритуал, уже давно хворе зсередини, вже не раз принесене до жертовника.

У міфопоетичних традиціях чітко зафіксовано зв'язок жертви і вогню (згадаймо, що вогонь - стихія заліза і сила Марса): "поглинаючи жертву, вогонь посилає дарунок людей богам, робить видимим зв'язок Землі і Неба" [172;835]. Символічне осмислення вогню характерне для п'єс "афганського" діапазону: вогонь, за допомогою якого намагається вести "очисну" війну Іванов, і вогонь, який перетворює героїв у фіналі ("Сурмачі і сажотруси" В.Чепурина); вогонь, що зрівнює права катів і жертв, що спалює їх живцем ("Залізні солдати" В.Босовича). При цьому відзначимо, що вогонь обирається "афганцями" як оптимальний засіб пожертви в тих випадках, де йдеться про жертву як чисто фізичний акт насильства. У п'єсі О.Єрнєва жертовний ритуал споконвічно мислиться як метафізичний: обраній жертві (Корнєєву) запропоновано пройти через усі кола пекла, проте не фізичного, а морального, щиросердечного, згоріти зсередини. Раптова поява дружини й дочки Корнєєва, що не входила в початковий план ритуалу, по суті, полегшує завдання "залізних солдатів": драматична ситуація складається так, що для Корнєєва миттєво втрачаються всі сенси, і він власноруч готовий здійснити вирок своєї совісті, але тільки хоче зробити це не привселюдно, демонстративно, епатажно, а тихо й камерно. Покинувши ненависний будинок, Корнєєв тікає до гаража, щоб покінчити свої рахунки з життям, в якому все - неправда і гра, і вчиняє спробу

повіситися. Але сценарій жертовного ритуалу, написаний О.Єрнєвим, припускає іншу долю першої жертви:

"Петро. Вішатися не вміють, а... лізуть! Але ти в мене... жити... будеш.

Корнеева *(чашка падає в неї з рук).* Вішатися?

Петро. Ти нам ..... це... живий... Зрозумів? Живим потрібний. Повісити ..... ми тебе... самі... могли. А ти... жити будеш. *(Люто оживлює Корнєєва.)* Давай! Давай! Чуєш! Давай, тобі говорять! Оживай, козел!" [68;52].

Правда, вогонь у процесі жертовного ритуалу, що чиниться над Корнєєвим, усе-таки спалахує, проте полум'я це дуже своєрідне. Воно настільки ж метафізичне, наскільки метафізичним є самий спосіб заклання. Тут можна вести мову про переносне значення вогню як щиросердного пориву, як сплеску почуттів, спроби каяття: "Архетип Марса - це поклик природи: божественний заклик вийти за звичні межі, що ми часто сприймаємо через попередній архетип: як пристрасть наших бажань, як любов" [172;843]. Саме такого плану щиросердечний порив вогнем обпалює Корнєєва, який прийняв рішення звести рахунки з невдалим життям: вдивляючись у свою ненависну дружину, він у передсмертному прозрінні, немов зробивши неймовірне відкриття, виявляє, що вона - дуже гарненька. Вогонь пристрасті, що спалахнув у ньому, - це, по суті, останнє передсмертне бажання Корнєєва, а про безповоротність прийнятого ним рішення свідчать і очевидна трансформація в його зовнішньому вигляді, і покаянне звернення до тексту Біблії, відкритої навмання. Те, що Корнєєв підкреслив олівцем у цьому сакральному тексті, через кілька хвилин прочитає ошелешена Корнєєва:

"Погасне в беззаконного світло, і не залишиться іскри від вогню його!

Скоротяться кроки могутності його і скине його власний задум його!

Оселяться в наметі його, тому що він уже не його, житло його посилане буде сіркою!

Знизу підсохнуть корені його, і зверху зів'януть гілки його!

Пам'ять про нього зникне з землі, й імені його не буде на площі!

Виженуть його зі світла - у темряву і зітруть його з обличчя землі!

Ні сина його, ні онука не буде в народі його, і нікого не залишиться в помешканнях його!

Про день його жахнуться нащадки, і сучасники будуть обійняті трепетом!" [68;51].

Фізичний вогонь, що спалює "залізних солдатів" у фіналі п'єси В.Босовича, сакралізує жертви і дозволяє їм злитися з Космосом у передсмертному одкровенні, а метафізичний вогонь, що знищив Корнєєва зсередини і зберіг його зовнішню тілесну оболонку, профанізує жертвування, знову повергнувши учасників ритуалу в черево Хаосу: музична стихія піснею про покоління двірників і сторожів захльостує Петра, який стікає кров'ю, Ларису, яка час від часу скиглить, Корнєєву, що глухо ридає, і самого Корнєєва - спочатку обрану жертву. Фінальний акорд п'єси - це "болісний стогін Корнєєва, який поволі приходить до тями і здригається від нудотних спазмів" [68;52].

Якщо маски - це спосіб сховати обличчя від рядових членів організації в першій картині п'єси В.Босовича "Залізні солдати", то, коли члени комітету опиняються без сторонніх, вони, відкривши свої обличчя, все одно залишаються в масках - але масках метафізичних: їхні імена, "що говорять", - Афган, Ріккі, Кібер, Апостол і невидимий нам Муромець, - є ідентифікуючими масками, на противагу уніфікуючим маскам, котрі вони вдягають перед іншими членами таємної організації.

Цікаві і рольові амплуа вчорашніх афганців в аналізованих п'єсах В.Босовича й О.Єрнєва: головні персонажі цих драм не стільки "карають", скільки "грають" у жертвопринесення. Виходячи з драматургічних текстів, можна говорити, що вони *НЕ ЗДІЙСНЮЮТЬ РИТУАЛ, А РОЗІГРУЮТЬ ЙОГО,* і це архетипово наближує їх до "надмаріонетки" Г.Крега, а самі п'єси зводить до драматургічного кліше "театру в театрі".

Аналізуючи західноєвропейську драматургію XX століття, В.Силюнас розглядає її як драму свідомості і виділяє головну її особливість - конфлікт "мудрості" і "душі": важливим місцем дії цього конфлікту стає свідомість особистості. "З точки зору творців подібної драми, - констатує дослідник, - найстрашніше - це бути "розумним" виконавцем того, що власне тобою не створено, інакше кажучи, довіряти "логіці" алогічної, вульгарної й жорстокої реальності. Для них був

аксіоматичний такий парадокс: *СЛІПОЮ МАРІОНЕТКОЮ НЕРОЗУМНИХ СИЛ* стає саме той, хто на слово вірить розумності життя. Єдиним рятівним заходом проти такого загрозливого порядку речей і здавалося звернення до особистої свідомості. Свідомість має постійно робити перевірку "на гуманність" законів дійсності. Це і послужить запорукою того, що індивід не зіграє в історії фальшивої, банальної і жорстокої ролі, сам того не усвідомлюючи" [173;85-86; курсив наш-О.Б.].

По суті, В.Силюнас під сліпою маріонеткою нерозумних сил розуміє те саме, що мистецтвом кінця XIX - початку XX століття втілювалося в образах роботів, чий потенціал спрямовано на руйнацію цивілізації (згадаймо, наприклад, робота Кузю з п'єси А.Платонова "Шарманка"). Значеннєва синонімічність понять "робот" і "залізний солдат" очевидна: "залізний" солдат не мислить, а діє без страху й сумніву (але і без моральної рефлексії); "залізного" солдата неможливо зупинити в його руйнівній програмі, скерованій (як у будь-якого робота) подвійно: спочатку на руйнацію будь-чого, потім на саморуйнування.

Якщо кінцевий підсумок ритуалу - саморуйнування, то чи має сенс сам ритуал? Вже в історії давньої культури багато ритуалів, утративши свій первісний зміст, знецінюються, профанізуються, і "жертвопринесення, у давнину настільки ж зрозуміле, наскільки зрозуміла молитва, надалі змінювалося - як за своєю обрядовою стороною, так і щодо покладених у його підґрунтя мотивів" [187;465].

Знецінені, по суті, й жертовні ритуали в п'єсах "афганського" діапазону: саморуйнівна сила учасників жертвопринесень набагато сильніша за руйнівну. За спостереженням М.Кудрявцева, "жертва, спонукована водночас любов’ю і ненавистю, не здатна врятувати світ. Ідея щодо покладених у його підґрунтя мотивів, утвердження закону справедливості терпить крах, окреслюючи трагедію її носія" [104;21].

Зміст ритуалу нівелюється, в опозиції "вони" - "ми" бракує рівноваги, оскільки споконвічна мета ритуалу тепер може бути осмислена по-іншому: "вони" не стільки хочуть змінити "нас" і "наш" світ, скільки виплеснути свій нереалізований дух бунтарства. Тут знову можуть мати місце певні євангельські паралелі. Так, на проблемі бунтарства Ісуса наголошує К.Каутський у своєму "Походженні християнства" і наводить численні аргументи на користь своєї версії про

"бунтарську спробу галілейського пророка Ісуса" [85;341], у тому числі посилається і на Євангеліє від Матвія: "Не думайте, що Я прийшов принести мир на землю; не мир прийшов принести, а меч" (10:34) [85;340]. Якщо взяти до уваги історичну обстановку в Іудеї епохи Христа, то очевидною буде просторова опозиція "вони" (Ісус і апостоли) - "ми" (іудеї і їхня верховна влада), коли інша віра, інша ціннісна шкала, інший світ владно вторгаються у встановлений порядок речей, несуть не лише моральну проповідь (згадаймо меч, яким апостол Петро відітнув праве вухо Малаху, рабу первосвященика. Наголосимо, що меч - символічний атрибут заліза і Марса, про що йшлося вище).

Бунтарство "залізних солдатів" у п'єсах В.Босовича й О.Єрнєва теж сприймається як активна спроба потойбіччя, іновірства увірватися до безодні Хаосу, за законами якого живемо "ми", вважаючи цю безодню Космосом. А споконвічними міфософськими законами передбачено, що "представники хаосу підлягають ритуальному знищенню" [6;9].

Щодо п'єс "афганської" тематики запропонований В.Босовичем символ "залізні солдати" універсальний: він архетипізує персонажів різних авторів, семантично окреслює їхні міфопоетичні особливості, дозволяє говорити про образи воїнів-афганців як про літературний тип, вироблений драмою 80-х років XX століття.

З ритуальної точки зору можна розглянути і окремі п’єси колишнього кримчанина Олексія Шипенка, який у 80-ті роки плідно працював у Москві, а згодом - у Мюнхені. О.Шипенко сміливо вплітає в мозаїку своїх текстів Біблію, “Капітал” і гітлерівську “Майн кампф”, прозу Артюра Рембо і поезію Т.С.Еліста, міфопоетику кольорів, значеннєву виразність геометричних фігур, символічну містику чисел. Проте головний персонаж його п’єс - музика. Музика нового покоління, доля "нової хвилі". Слово "доля" у Шипенка неймовірно багатозначне, але головний його зміст очевидний - "альтернатива".

Альтернатива - не домагатися того, що знецінилося, не ламати себе заради цього, не шукати вищий зміст там, де його немає, не проекціювати мікрокосм на макрокосм. Згадаймо термін "паралельна культура", яким охрестили рок у середині 80-х. Альтернатива - не *Співучасть,* а НЕучасть, не переживання, а спостереження, не дійсність а виверт. І п’єси Шипенка - свого роду паліндроми, виверти: перехідна

від Старого до Андрія роль Спостерігача ("Спостерігач"); подвійна гра, в якій кожний грає *НЕ-СЕБЕ'.* Коля - Ван Халена, а Ван Хален - Колю ("Смерть Ван Халена"); рамкова конструкція, в якій дослівні перша й остання сцени ("Натуральне господарство в Шамбалі").

"Мені вже не цікаво розповідати історії... Я сам - історія, і я сам -- шлях", - говорить герой "Ван Халена". Значеннєве наповнення шляху в уяві Шипенка досить своєрідне: шлях у його трактуванні не є образом зв'язку між двома відзначеними точками простору, це не вертикальна й не горизонтальна дорога, не замкнене ритуальне коло, не лабіринт, не спокута, не закон; це не "серединний шлях" Будди, не шлях Дао, не хресний шлях Христа із символічним числом зупинок від смертного вироку до хресної смерті. В уявленні Шипенка шлях неоавангардний: це активне нічогонепоробляння, занурення в мікросвіт; а мікросвіт - доля, де акт творчості - життя з випадковостями, зсувами і сміттям, доля є камертоном покоління, "яке не хоче літати принципово, яке свідомо обирає для себе роль аутсайдера, від чого рефлексує, цією рефлексією живе, милується і від неї ж повільно вгасає" [82;25].

І всі його п'єси - це одна п'єса - про себе або про когось іншого з "паралельної культури".

На початку 80-х В. Максимова намагалася сформулювати особливості драматургії "нової хвилі". Серед негативних тенденцій були названі відсутність ланцюжка подій і багатослівність персонажів. "В окремих нових п'єсах майже нічого не відбувається. Подієвий ряд відсутній зовсім. Персонажі зайняті лише тим, що постійно "розповідають себе". Виникає напівкомічний ефект "нетримання власної сутності" героєм, що перетворює його на постать несерйозну, не варту особливої уваги. Перешкодою до просування нових п'єс на сцену є їхня багатослівність. Персонажі розмовляють не репліками, а великими монологами. Іноді самопояснення йде поза образом, індивідуальністю, долею героя" [125;216].

Старі стереотипи аналізу драматичних творів, що таврували "нову хвилю", не змогли переконати "паралельних драматургів" зробити своїх персонажів вольовими, активними й небагатослівними особистостями з індивідуально прокресленою лінією життя. "Ти питаєш про моє життя? - міркує персонаж "Ван Халена". - Я здивований твоїм питанням. Яке

може бути життя, якщо життя - це суцільна імпровізація якихось невидимих істот? Я весь час намагаюся їх засікти, але ж вони невидимі, а я поки що видючий. І до того ж, об’єктивований, як недокурки в сміттєпроводі" [229;30].

Ціле десятиліття побутування об’єктивованих у такий спосіб героїв у журнальній драматургії й на театральних підмостках (це саме 80-ті роки) не змінило постулатів "нової хвилі": точку зору довелося змінювати критиці, і на початку 90-х ця драматургія, в котрій "немає пафосу викриття, є тільки жах пізнавання й усвідомлення", отримала принципово інші оцінки: тепер у ній вабили "спокійна ненависть, холоднокровний аналіз, утома почуттів - і, як не дивно, жалість і все-таки любов до своїх героїв: сірих і "вбогих духом, калік і злиденних душею"" [82;27].

Найбільш цікавою з точки зору реалізації міфопоетики видається нам п'єса О.Шипенка "Натуральне господарство в Шамбалі". Тут подальшу розробку одержують усі відмінні риси попередніх його п'єс - виразна квадратура простору з рідким укрaпленням кругових форм; Країна Чудес - Росія і Задзеркалля - Тибет; внутрішня форма виверту; кіч найрізноманітніших рівнів - від пародії на непристойність (наприклад, боягузливе, неодноразово вкладене у вуста Бонапарта питання - "Мін нєт?") до пародії на святині (наприклад, багатократний мотив пародії на Трійцю: Князь - Княгиня - Мадам Жорж; Брандо - Роші - Лама; Гітлер - Муссоліні - Бонапарт; Ліза - Кузен - Брандо та ін.); містика чисел - "Лама *(до всіх).* А знаєте, скільки нас тут зібралося? Дванадцять! Рівно. Ну що, Карл, як це тобі подобається? Що будемо робити з цим християнським числом?" [228; 161]; тут, як у жодній іншій п'єсі Шипенка, концентровано виявляється подолання часу.

"Історія циклічна" від персонажів "Шамбали" звучить як одкровення, надаючи п'єсі, котра насичена сценами відтворення локальних ритуалів, форму макроритуалу. Спробами перебороти час п'єса начинена, як порохом:

"Ліза. Де я була?

Брандо. Твоє питання пов'язане з часом. Тут часу немає.

Я не в силі тобі цього пояснити, та ти й не зрозумієш так відразу.

Я зроблю це пізніше.

Ліза. Коли?

Брандо. Коли прийде час..." [228;146].

Парадокс драматургічної ситуації в тому, що час ніколи не прийде, бо в п'єсі "весь цей світ лише ілюзія" [228; 153]. Ритуал поза часом, як і п'єса О.Шипенка. Ритуал починається і кінчається в одній точці, як і п'єса; драматург дотримується циклічності ретельно, починаючи з ремарки: *"Біла квадратна кімната в напівпідвалі. Кахель. Вузький металевий стіл. Як в операційних, на колесах. Якщо кидати на нього шприци й інструменти - буде звук, мерзенний звук бляшаного таза. Кидати не треба. Стіл накрито чистим простирадлом, жовтий конус світла виявляє під ним певну форму. У кімнаті двоє - Брандо і Священик. Вони розташувалися біля круглого дерев'яного столика в кутку. На столику самовар із чоботом, усе як годиться, самовар - кипить. Пара, посвист, чобіт, стиск, знов, стиск, чобіт. Колотий цукор падає в чашки. Розмова млява, немов необов'язкова, із тривалими паузами й чаюванням"* [228; 136 і 166].

Драматургічний ритуал Шипенка - тривалий експеримент із жанром драми: структурована "Шамбала" не по-драматичному: тут немає актів і дій, відсутня завіса. П'єса ділиться на глави, безепізодна: чергування епізодів замінює прийом кадрування, що супроводжується незмінним коментарем "Фотоспалах - клацання затвора" і контрастною грою кольорів.

Суміщення в однім ритуальнім просторі таких персонажів, як спіритуалісти, буддійські ченці, Лама, Судзукі Роші, Бонапарт, Пржевальський, Гітлер, Муссоліні, Маркс, Нострадамус, - містика, що вимагає й містичного місця. Таке місце Олексій Шипенко знаходить дуже вдало - полуміфічна країна Шамбала, яку подумки розташовують на північ від ріки Сіта [234;446-447]. Міфологічні джерела містять пророцтво про велику битву, в котрій сили Шамбали здобудуть перемогу над

силами зла, і настане нова епоха, пов'язана з явленням Будди Майтреї. Набагато менше поширене сприйняття Шамбали як реальності внутрішнього порядку - особливого стану психіки, засобом досягнення якого є спеціальна психотехніка, що переборює час. Цікавими видаються й теософські уявлення, відповідно до яких Шамбала є місцеперебуванням махатм, Великих Вчителів Людства.

Не випадково найбільш колоритно і жваво промальований у "Шамбалі" образ Лами. Феномен Далай Лам Тибету унікальний у світовій історії. Він - підтвердження ідеї циклічності історії, повторюваності й ритуальності буття. Кожний наступний Лама народжувався незабаром після смерті попереднього, і майже відразу, ще в дитинстві, його впізнавали як нове втілення попередника. Лами відрізнялися духовною величчю, чудовими вченнями, мудрістю правління, уродженою спроможністю до медитації. Так, перший Далай Лама перед смертю "скликав усіх своїх послідовників до монастиря Таші Лунгпо, дав їм останні настанови і сів у позу для медитації. Перед очима сотень учнів його тіло випромінювало райдужне світло і поступово перетворилося з вісімдесятилітнього старого в шістнадцятирічного юнака". А Шостий Далай Лама "проводив дні в бесідах із людьми, а ночі в шинках із дівчатами. Для тибетців у цьому не було нічого святотатського, вони лише вважали, що втілення проясненого майстра обрало такий спосіб життя, щоб навчати інших" [232;650]. Життя кожного Далай Лами може бути непересічним сюжетом, а характер Лами є знахідкою для "нової хвилі". Оскільки титул "Далай Лами" означає "Вчитель - Океан", те нове втілення Лами в ^драматургічному досвіді Олексія Шипенка теж споріднене з океаном: океан мудрості й океан пияцтва в ньому органічні, незливні й нероздільні, взаємозумовлені, і без одного не існує іншого. За слушним зауваженням В.Славкіна, саме в драматургії "нової хвилі", особливо в Шипенка, "Бог і портвейн завжди поруч" [177;29], і це в міфопоетичному стилі паралельної рок-культури.

Думка про зв'язок гітлерівського фашизму з бонапартизмом, марксизмом, сталінізмом не нова для історичних аналогій, і не випадково персонажі Шипенка зустрічаються на Тибеті, у міфічній Шамбалі. Це місце вченими "школи СС" було визначено як імпульс зародження арійської цивілізації. До Тибету на початку 30-х років прямують численні німецькі експедиції, Тибет нацистами вивчається надзвичайно ретельно. У "Таємній доктрині" О.Блаватської було згадано два містичних міста: місто Агаді під землею, розташоване на місці Вавілонії, і Шамбала, розташована в Гімалаях [124; 17]. Нацисти шукали ці поселення, де, за їхніми припущеннями, ховалися істоти, що володіють даром телепатії, левітації й багатьма сакральними таємницями, у тому числі й таємницею влади над світом.

Завоювання Тибету, нову версію якого розроблює О.Шипенко, - це теж складова офіційної доктрини окультного Рейху. Відповідно до легенди, що була сприйнята нацистами як програма дії, саме Шамбала керує народами. Той, хто приносить жертви й укладає угоду з силами Шамбали, отримує владу. Саме тому з'явилися тибетські лами в Німеччині, через них наці сподівалися встановити зв'язок із могутніми силами. Реалією окультного світу в "Шамбалі" виступає Третє око, яке постійно малюють собі учасники ритуалу п'єси.

"Лама. ... А що це в тебе на чолі, Боні?

Бонапарт. Ніч ото. Т ретє о ко.

Лама. Сам малював?

Бонапарт. Іосіф.

Лама, *(передражнюючи).* Іосіф, Іосіф, ледь що - відразу Іосіф - знайшли козла! *(Розглядає малюнок.)* Грамотно, тонко, професійно...

Бонапарт. Адольф теж добре малює. Справжній художник.

Лама. Знаємо.

Бонапарт. На спирті, між іншим, фарби розводить.

Лама *(миттю схаменувшись).* Що? На спирті? Цікаво!" [228; 151].

Знову гра змісту в стилі рок: третє око, призначене для пошуку істини, потрібне всім, але тільки не Ламі: Лама вже давно зрозумів, що in vino veritas, а це дозволяє йому в жорстокому містичному полі Шамбали залишатися мудрим. Сфера соціальної міфології "Шамбали" безмежна: можна багато говорити і про парадокс Маркса - кондитера, і про пристрасні суперечки між двома художниками - Гітлером і Муссоліні, і про фігури Нострадамуса і Пржевальського в містичній канві Шипенкової "Шамбали". Але фінал п'єси, яка прагнула перебороти час своїм замкненим ритуальним циклом, свідчить: час непереборний. Підемо ж за порадою одного з персонажів "Шамбали": "І в цю мить я подумав, що, мабуть, досить, і що треба повернутися в так звану реальність і продовжити так зване життя"...

Таким чином, ритуалістичний вимір українських п’єс 80-х років ХХ століття є по суті виміром жанровим: жанрові ознаки ритуалу, наявні в текстах розглянутих п’єс, виступають жанротворчими принципами драми, задають її композицію, стилістику і поетику, визначають кульмінаційний момент і моделюють простір п’єс, виводять персонажів за межі реального часу і розміщують їх у вимірах часу ритуального.

2.2. ДРАМА ЯК ПОСВЯТНИЦЬКА МІСТЕРІЯ (ЗА П’ЄСАМИ В.БОСОВИЧА "ОПІР" ТА Я.ВЕРЕЩАКА "ЧОРНА ЗІРКА")

Наскільки правомірно розглядати сучасну драму крізь призму стародавньої посвятницької містерії? На наш погляд, існує декілька передумов, що сприяють встановленню зв'язків сучасного драматичного матеріалу з цими давніми міфічними таїнствами.

По-перше, значеннєвий діапазон кожного нового культурного явища розширюється й істотно збагачується спектром його різноманітних інтерпретацій. Напрямок інтерпретаційного аналізу, оскільки він пов'язаний із закладеним у явищі змістом, може бути найрізноманітнішим, що дозволяє ввести дане явище до різних міфологічних прошарків. Як наголошує О.Лосев, "міф є речова невизначеність предмета, розглянута з погляду нагнітання всякого іншого змісту, котрий виходить за межі даної речової визначеності, котрий тільки може бути принципово пов'язаний із цією визначеністю" [122;197].

Можливо, саме "нагнітання іншого змісту", тобто нетрадиційна інтерпретація, дозволить належним чином оцінити драматургічні спроби українських драматургів "нової хвилі", дасть можливість за текстом побачити найширший і різноплановий підтекст. Це, у свою чергу, може стати передумовою дослідження безмежного культурного поля, центром якого постає українська драма 80-х років XX століття.

По-друге, наприкінці тисячоліття і на порозі нового тисячоліття закономірно загострилася загальногуманітарна потреба кодифікувати нагромаджений культурний досвід. І міфи можуть бути ключем такої кодифікації. Сплеск інтересу до міфів і міфопоетики з метаісторичної точки зору цілком логічний. Ще Ф.Ніцше справедливо прогнозував, що "без міфу будь-яка культура втрачає свій здоровий творчий характер природної сили: лише обставлений міфами обрій замикає весь культурний рух у певне закінчене ціле" [143; 150]. Визначивши в міфах структуру, в якій передбачені всі закони організації світоустрою, Ніцше цій всеосяжній структурі протиставляє сучасну йому культурну ситуацію: "Поставимо тепер поруч із цим абстрактну, не скеровану міфами людину, абстрактне виховання, абстрактні звичаї, абстрактне право,

абстрактну державу; уявимо собі неупорядковане, не стримане... міфом блукання фантазії; уявимо собі культуру..., засуджену на те, щоб виснажувати всілякі можливості і бідно живитися всіма культурами, - така наша сучасність... І от вона стоїть, ця позбавлена міфу людина, вічно голодна, і риє й копається в пошуках коренів, хоча б їй і доводилося для цього розкопувати найвіддаленішу старожитність" [143; 150-151]. Якщо в епоху Ніцше вельми актуальним було питання національного міфу, джерел національної міфології, то сьогодні акценти зміщуються на користь транснаціональних, трансміфологічних категорій. Проблема джерел у другій половині XX століття переростає в проблему циклічного руху загальнолюдського розуму, а спроможність національних культур до відтворення загальносвітових архетипів лише посилює інтерес до цих культур.

По-третє, відкритість доступу до найрізноманітніших езотеричних джерел різних епох та опанування цих джерел науковим контекстом змінили характер наших знань про світовий культурний процес, дозволили підходити до локальних явищ культури з більш загальних, більш універсальних позицій, оперувати категоріями не лише філософії, але й теософії.

В історії нашої цивілізації будь-яке містерійне знання театральне за своєю сутністю (як, мабуть, і в попередніх цивілізаціях). З позицій того ґрунтовного матеріалу про стародавні містерії, яким оперує сучасна езотерична література, ми можемо розглядати містерію як локус-джерело "переддрами", "передтеатру". Через це, якщо припустити, що посвятницька містерія в подальші епохи драмою обирається як форма - трафарет, то є сенс говорити про певну містеріальну метаструктуру, яка, існуючи ще до змісту, несе в собі організуючі, упорядковуючі моменти.

Щоб розглянути цікаві для нас драматичні явища сучасності крізь призму посвятницької містерії, спробуємо окреслити деякі найбільш суттєві моменти, що характеризують саму містерію.

"Історія передає, що найбільші мислителі старожитності, народження яких бачив Захід, відправлялися завершувати свою освіту в єгипетських містеріях. Знання, яке давалося за допомогою цих містерій, відоме під різними найменуваннями: Таємна наука, Герметизм, Магія, Езотеризм та ін.", - пише Папюс, даючи попередні вказівки до викладу

окультних знань [152; 15]. Зауважимо, що стосовно містерій слово "окультні" позбавлене негативної семантики і синонімічно поєднане з поняттям "таємні, що даються не всім".

Давньоєгипетські містерії, у свою чергу, мають прадавніх попередників. Так, багато наукових джерел [див.: 24, 49, 63, 86, 198, 213, 217, 223], указуючи на реальність існування цивілізацій Атлантиди й Гіпербореї, вже в цих працивілізаціях виявляють наявність інституту Містерій. Приміром, Меррі Хоуп, яка не тільки приділила багато уваги історичним, геологічним, океанічним й іншого гатунку даним чисто фізичного плану, котрі доводять факт реального існування Атлантиди, але й ретельно проаналізувала містичні, психологічні та парапсихологічні аспекти атлантичного феномену, стверджує, що в Давній Країні релігія існувала на трьох різних рівнях:

- - секулярна державна релігія, призначена головним чином для широких верств населення...;

- метафізично структуровані доктрини, яких навчалися і чию літеру наслідували лікарі, соціологи, психологи, а також ті, хто за характером своєї роботи переважно займався проблемами гуманітарного характеру;

- вищі, або таємні (окультні) вчення, зарезервовані виключно за певними галузями науки і старших орденів жрецтва" [217; 112]. На думку дослідниці, магічні уявлення атлантів ґрунтувалися на наукових даних, але доповнювалися метафізичним виміром, оскільки жителі стародавньої Атлантиди не вбачали розходжень між видимими і невидимими вимірами. "Тому вони прекрасно усвідомлювали, що система *ГАРМОНІЯ - ХАОС* підпорядковує собі все життя у всесвіті, і що людство стоїть перед вибором між двома цими крайніми позиціями в помахах космічного маятника. Повністю усвідомлюючи, з якими небезпеками це пов'язано, атлантична теократія докладала всіх зусиль, щоб повести свою паству Шляхом Гармонії та Стабільності. Так, жерці добре розуміли, що Хаос у кінцевому рахунку самоорганізується, але хіба історія дає нам мало прикладів того, до якого лиха призводить запущений у дію принцип Хаосу! Коли править Хаос, ті, хто прагне до Гармонії, мимоволі занурюються в безодню страждань... Іншими словами, ми або стаємо жертвами Хаосу, або проходимо через нього як спостерігачі" [217; 129].

Основною метою інституту Містерій в Атлантиді М.Хоуп вважає духовну трансформацію: "Вищою задачею всіх магічних і алхімічних ритуалів і практик повинна бути духовна трансформація. Вона ґрунтується на розумінні того, що основні й вищі духовні сили - це природна спадщина людської *ПСИХЕ* (душі), втіленої в діапазоні частот, котрий ми називаємо "матеріальним буттям". Атлантичні жерці повністю це усвідомлювали, і саме духовна трансформація була однією з цілей, заради яких створювалася їхня магія" [217; 130-131].

На думку М.Хоуп, процесом цієї трансформації в Атлантиді керували Чотири Великих Споконвічних Сили, про які ми вже говорили в першому розділі, де йшлося про принципову схему ритуалу. "Починаючи із найбільш ранніх історичних згадок про магію і до окультних практик сьогодення пробудження цієї Священної Четвірки, поданої елементами Вогню, Повітря, Води та Землі, складає істотну частину магічних ритуалів. Звичайно, їхнім основним символом вважався рівнобічний хрест..." [217; 133-134]. І далі: "Всі атлантичні магічні ритуали починалися й закінчувалися зверненнями і вираженням подяки Чотирьом великим елементарним силам, які служать великим Архонтам. Без їхнього посередництва в нас не було б ані планети, ані матеріального всесвіту, за допомогою якого можна розсувати обрії матеріальної свідомості та зростати духовно. Тому символізм елементів широко фігурував не тільки в секулярній релігії Атлантиди, але й у всіх магічних ритуалах" [217; 135].

На зв'язок посвятницьких містерій із цими ж чотирма елементами вказують і дослідники давньоєгипетських Посвят: кандидати на Посвяту випробувалися послідовно Землею, Водою, Повітрям і Вогнем. Існують і вказівки на спадкоємність містерійної практики Атлантиди та Давнього Єгипту: "Біля 400 тисяч років тому Велику Ложу Посвячених було перенесено з Атлантиди до Єгипту" [99;46], -- стверджує одна з космічних легенд Сходу. Тут доречно згадати про загальну революцію в сучасній думці, яка пов'язана з розширенням рамок свідомості й суттєвою трансформацією інтелекту, коли гуманітарне знання осмислюється в категоріях, з одного боку, парафізичних, а з іншого боку - точних і моделюючих наук (вже згадувана робота І.Ульріх [198], дослідження Р.Шваллера де Любича [226] та ін.). Особливості нової фази людського мислення Шваллер де Любич пояснює "воістину

космічними впливами, яким підкоряється земля і все, що існує на ній. Завершується фаза "внутрішньоутробного" розвитку планети в рамках сонячної системи. Гастон Башляр у зв'язку з цим говорить про явище, назване ним "мутацією Духа"... Як би не було, і думка, і "досвідчене розуміння" за допомогою почуттів слухають таємничий поклик часу. Ідея домінує над формою, духовно-енергетичне домінує над матеріальним" [226;214-215]. Мутації Духа визначають і основну характеристику "нової наукової думки" - це вміння "мислити поза об'єктивацією", використовуючи "образи - матриці" як метод мислення [226;215].

Як подібний "образ-матрицю" спробуємо використати посвятницьку містерію.

"Якщо ініціацію розглядати як метод досягнення змінених станів свідомості, то вона, безумовно, може залишатися значущою і зараз, оскільки багато людей усвідомлюють, що за межами прозаїчного повсякденного життя криється інше, більш велике існування. Якщо ви будь-коли закохувалися, вам відомо, що монотонні жорна реальності здатні перетворитися на світ яскравої радості - лише тому, що ви познайомилися з кимось особливим. І це не просто обман почуттів. Це й реальний стан, у якому ми можемо перебувати постійно, якщо не дозволимо собі загрузнути в тяжких працях, розпачі, пристрастях або аморальній поведінці. Релігійні люди також знайомі зі швидкоминучими проблисками іншого світу, пов'язаними з блаженним відчуттям гармонії і спокою. Метою ініціації є незворотне відновлення. У цьому розходження між езотеричним навчанням, з одного боку, і сучасними терапевтичними методами, - з іншого. Бо ж там, де сучасна психологія намагається допомогти людині відчути себе більш комфортно у стосунках із собою, езотерична наука показує, що за людськими прагненнями криється світ необмежених психічних можливостей та сенсів. Розуміння самого себе є першим кроком до виявлення й керування таким світом - безупинного відновлення можна досягти тільки шляхом покрокового розвитку, що є характерною ознакою ініціації" [66;8-9].

У стародавньому Єгипті (а саме єгипетські посвятницькі містерії були "вельми урочистими й окультними" [24;265]) посвята у Вище Знання відкривалася далеко не для кожного. Тим, хто готувався до Вищої Посвяти, належало виконати безліч задач і пройти крізь багато

випробувань; тільки після цього їх допускали до наступного рівня. Відповідно до стародавніх документів, "Сфінкс, котрий стоїть на сторожі біля Великої Піраміди, служив входом у підземелля, де ті, хто проходить посвяту, піддавалися різноманітним випробуванням, перш ніж їх допускали до таїнств" [66; 18].

Два найстарших маги виконували ролі Тесмотетів (Охоронців Обрядів): їм ставилося в обов'язок опікування над кандидатом, допущеним до проходження випробувань. Кандидатові закривали очі пов’язкою - і він не міг відновити по пам'яті ані шлях, яким його вели, ані відстань до місця, куди його приводили. Ключ до таємниць отримували тільки найбільш слухняні й завзяті: "ритуал посвяти не допускає повторних перевірок" [66;21], і неофітам (кандидатам на посвяту) треба було чимало мужності, духовної чистоти й величі, щоб "пройти через усі чотири стихії, проявившись у п’ятій як великі Посвячені. Так, пройшовши через Вогонь (Божество), Воду (Божественний дух), Повітря (Подих Бога) і Землю (Матерію), вони одержували священний знак..."[24;279].

Обов'язкові моменти випробувального ряду, на які вказує В.Пропп, - це штучна сліпота, що "передує отверзанню очей", і штучна німота ("заборона слова") напередодні "отверзання вуст" [159;74]. Головний результат посвятницької містерії - "повне переорієнтування душі її учасника. Він мовби наново народжувався..., починав жити іншим життям, ніяк не пов'язаним із попереднім" [167;73]. Головним серед посвячених був Ієрофант - "звання, що давалося в храмах старожитності вищим адептам, які були вчителями й тлумачами Містерій і посвяченими в заключні великі Містерії. Ієрофант уособлював собою Деміурга і роз'яснював кандидатам на посвяту різні феномени Творіння..." [24; 170].

Випробування часто були пов'язані з ризиком для життя та здоров'я неофітів: смерть і наступне народження в новому духовному світі - ключові ідеї ініціації; при цьому, як відзначає І.Ульріх, участь у містеріях припускала високий ступінь фізичної та трансфізичної чистоти (що давало підставу багатьом мудрецям, зокрема Платонові, розглядати Містерії як школи високої етики): "Для власне учасників, від ієрофантів до неофітів, одне з найважливіших значень Містерій полягало в тому, що вони давали всім їм... реальну можливість знову відчути свою співпричетність до Загального цілого, зайняти своє місце в Ієрархії

Служителів, прямо включитися до трансфізичної реальності" [198;409]. Далі дослідниця відзначає, що згодом, коли Містерії почали вгасати і трансформуватися в загальнонародні культи, вимоги до внутрішнього стану їхнього учасника трансформувалися в норми поведінки, відповідно до яких було вже суттєвим не те, що ти собою становиш, а те, як ти себе поводиш, -- і щиросердечна чистота була підмінена чистотою ритуальною [198;410].

Дослідник Містерій Осіріса Ж.Нажель говорить про те, якою малою мірою символізм містерій був пов'язаний із речами або особами, явищами, які він уособлював, і як сильно він залежав від дійства, взятого не в його матеріальних, а в абсолютних вимірах [139; 190].

Зміст містерій, який полягає в одкровенні, засвоювався двояким шляхом: шляхом усної передачі таємного навчання і шляхом споглядання таємничого дійства. При цьому "ритуал... складає немов інсценівку міфу, а міф виступає як пояснення, обґрунтування розігруваного обряду" [142;205].

Суттєво й те, що містична теологія традиційно поділяла духовну подорож людини на три стадії самосвідомості: "На першій стадії людина дисциплінує розум, щоб пізнати себе, очищуючи від слабостей... Ця стадія, іменована Шляхом Очищення, називається "діяльною", оскільки індивід одвічно знає про докладені ним зусилля... Друга стадія - це шлях Осяяння, на якому душа продовжує активне очищення зовнішніх почуттів і внутрішніх спроможностей (пам'яті, інтелекту й волі), переживаючи при цьому спалах осяяння, який прояснює сенс життя і місце душі в космосі. На цій стадії особистість почуває себе "пасивною", бо ж вона усвідомлює, що її пізнання вкоріняються в неї Святим Духом, а не купуються зусиллями розуму... Третя стадія містичної мандрівки - це Шлях Єдності, на якому душа переживає особливу пасивність, сприймаючи дедалі більш напружені, тонкі та піднесені прояви божественної любові..." [35;205]. Можна говорити про те, що ланцюг

ОЧИЩЕННЯОСЯЯННЯ-» ЄДНАННЯ

досить точно відтворює шлях, яким проходять неофіти в посвятницьких містеріях.

Якщо ми підійдемо до посвятницької містерії з боку жанру, то зможемо використовувати цей жанровий різновид як матрицю для аналізу різних варіантів його міфопоетичного наповнення. Подібний підхід запропонований А.Талибовим щодо театральної стихії меджлісів, які мають виразне містерійне забарвлення [див.: 188; 139-146]. Говорячи про змістовність художніх форм, Г.Гачев справедливо відзначає: "у жанрі, у порядку ... таїться такий священний і віковічний зміст, багатство й значення якого треба зрозуміти. Не випадково першим історичним філософським поняттям була не сутність, а "космос-лад, структура" [47;7].

Різні спроби аналізу драматичного твору або окремих його текстуальних та інтертекстуальних компонентів крізь жанрову призму містерії літературознавці робили і раніше. Так, М.Берковський свого часу писав про спектакль "Ревізор" В. Мейерхольда: ""Ревізор", за режисерським задумом, - спектакль до кінця реакційний, видовище обтяжено-містичне, театральний Амедей Гофман, але поданий у важкій, обтяжливій, у вавілонській транскрипції... Час у спектаклі Мейерхольда до дикості заціпенілий, легендарно-зупинений. Час ірреальний - і крізь час ірреальними стають усі речі, що в ньому плавають. Спектакль Мейерхольда постає як певне таїнство містичного розмикання побуту - але постає не перед громадою романтичних ієрофантів, а перед залою" [19;258-259]. М.Новікова порушує питання про місію Пушкіна як творця містерій і про містерійний характер його "Маленьких трагедій", зокрема, "Моцарта і Сальєрі": "Але на рівні містерії, у глибинному пушкінському сюжеті херувимський мотив відновлює свою споконвічну місію: застерігаючої звістки, "небесного гласу" "[144;353]. Марина Новікова вважає, що "для Сальєрі Моцарт - "жрець", але "жрець шаманістського сенсу..." "[144;332].

Ми робимо спробу проаналізувати крізь призму посвятницької містерії драми В.Босовича "Опір" і Я.Верещака "Чорна зірка".

Зовні драма Василя Босовича "Опір" сюжетно невибаглива: дія її відбувається восени 1941 року в одному невеликому містечку західних областей України; вона обмежена простором тюремної камери, у якій перебувають семеро полонених. З метою знайти підпільника гітлерівці на Ясеневій вулиці влаштували облаву. Декілька днів, проведених

в’язнями в одиночних камерах, виявилися безрезультатними: добровільно ніхто з них у причетності до підпілля не зізнавався. Тоді фашисти вирішують помістити всіх в одну камеру і направити туди провокатора, розраховуючи на те, що під загрозою смерті в’язні, спілкуючись, виявлять підпільника і заради порятунку власного життя видадуть його гестапівцям.

Театрознавець А.Спиридонова ставить слушні питання до перших картин п’єси: "Як поводитиметься кожен із в’язнів у цих обставинах? Хто серед цих людей той, від кого залежить зараз життя всіх заарештованих? І взагалі - хто є хто?" [183;4].

Ритуальною є сама обстановка, в якій опинилися персонажі п'єси. Вони, перебуваючи в камері, постійно прислухаються до того, що відбувається "десь", "зовні". Наприклад, вступна ремарка:

"Рубан і Залу дяк стоять, прислухаючись до кроків, які долинають з коридору. Гоимлять і відчиняються двері. З коридору вривається сніп яскравого світла. Таке ж СЛІПУЧЕ МЕРТВЕ СВІТЛО вриватиметься до камери й надалі КОЖНОГО РАЗУ, коли відчинятимуться двері.

НЕВИДИМА СИЛЬНА РУКА вштовхує до камери Горопашного. Знову гримлять двері. Кроки в коридорі віддаляються..." [32;39; курсив наш-О.Б.].

Ритуальне сліпуче мертве світло, жахлива періодичність, із якою воно з’являється в камері (коли відчиняються двері - чи когось забирають для катувань, чи приводять побитого), прихованість від учасників п'єси і глядачів того, хто здійснює всі знущання, - така вихідна установка п'єси. Її учасники виявляються "кандидатами на посвяту" проти власної волі: вранці того злопам'ятного дня, коли відбувалася облава, вони з тієї або іншої причини опинилися на Ясеневій вулиці і були схоплені. їхнє початкове сприйняття всього, що відбулося, - здивування, надія на те, що все незабаром з’ясується і благополучно завершиться, але надія на межі зі страхом: а раптом все буде по-іншому?

Як пояснюють причину свого перебування в камері персонажі п'єси?

"Горопашний. Ой людоньки! Та ви, хоч, може, маєте за що сидіти. А я? Нє, той гестаповець з глузду з'їхав. Щоби чоловіка за два літри молока запхнути до тюрми?! Такого ще світ не знав! Причепився: "Що ти мав тим людям передати?" Кажу: "Молоко." А він мене кулаком під груди... [32;40].

Волошина *(заламуючи руки).* Я не знаю... я нічого не знаю... Не можу збагнути... Може, я в чомусь і завинила, може, десь щось сказала не так, може хтось наговорив на мене... Але хто? Ми тут у цьому місті всього рік, нас мало хто і знає... Може, щось дітям у школі говорила перед війною проти німців, ну, хай би мене брали, але чоловіка... Його за що? [32;42].

Шморгун. Я н-нічого йому не г-говорив. Він все й без м-мене знає, с-сучий с-син... Я маю хатину на Ясеневій. Після мами й тата лишилася. Рано лиш розпалив, узяв відро в-води внести, а тут - бах! бах! Дивлюся - під моєю хвірткою лежить чоловік. Навколо нього ще я-якісь... Двоє хапають забитого - і на городи, а решта - до мене, до х-хати! П-перевернули все догори ногами... [32;43].

Типко *(перебиває).* Не нагадуйте мені про цю вулицю. Більше ноги моєї там не буде, поки житиму. Другий раз мене на ній беруть. Перший раз ще за наших. Ну, тоді хоч було за що. А тепер ні за що. Я собі просто йшов. Для моціону. Чи вони в той день усіх ловили на тій Ясеневій, чи що? Переді мною ще якийсь чоловік ішов. Схопили і його, і мене [32;45].

Тихий. НІ, це неймовірно. Слідчий не вірить жодному моєму слову. Питає: "Що ви робили в той день на вулиці Ясеневій?" Я йому кажу щиро, по-людськи: "Просто пішов до хворого. До чого тут Ясенева? Я міг піти Яблуневою, Радянською, Пісочною, будь-якою іншою вулицею..." - "А ви коли-небудь ходили вже Ясеневою до того хворого?" - "Здається, ні." - "А чому в той день пішли?" - "Задумався. Чогось сумно було на душі зранку, а коли мені сумно, я завжди подумки читаю сам собі "Фауста". Якраз згадав: "Ти вдаль дивися пильно: он дівчина, прекрасна і бліда; мов скована - така її хода, ледь сунеться, повільно йде, повільно... Мені здається, впізнаю в ній Гретхен милую мою." І ви знаєте, що він мені каже на це? "Дурником прикидаєшся, старий..." Розумієте? Каже: "Дивіться, коли той, що позаду вас ішов, признається першим, то я нічим

не зможу вам допомогти." А я - короткозорий. Мене й до армії через те не взяли. Як я міг бачити, хто там позаду мене йшов? [32;46].

Залудяк. Кожен живе, як уміє... (По *паузі).* Навіщо, навіщо я туди пішов? *(Довірливо, тихо).* Я... я... колись любив одну дівчину. Її звали Катериною. Та ще й тепер люблю... Що там казати. Вона мешкала на Ясеневій, третій будинок по ліву руку, коли йти від ріки. Прийшли німці... Ну, я думав, пересиджу тихенько... Дивлюсь, можна, здається, і при німцях жити. Катерини своєї я весь час не бачив, якось не наважувався піти до неї. Вона німців не любила. Думаю, піду, а вона скаже: "Злякався, відсиджуєшся..." Не те, щоб я вже так дуже соромився... Чого тут соромитися? Коли б'ються дві такі сили, яке там має значення якийсь адвокат Залудяк? Нарешті пішов. А її немає. Вікна і двері забиті дошками. Видно, виїхала з нашими. А тут- ці вискочили, скрутили... Оце й уся правда... На слідстві правда дуже часто виглядає невмілою брехнею. Це я знаю, як адвокат. *(По паузі).* Можуть не повірити? [32;53].

Рубан. Мені розповідати небагато. Ішов на роботу в депо. Я переважно ходжу іншою вулицею, а того дня запізнювався і вирішив піти Ясеневою, а далі городами. Так ближче. Все" [32;54].

Якщо неофіт у стародавній посвятницькій містерії може на початку випробувального шляху відмовитися від посвяти, то в персонажів драматичної містерії В.Босовича вибору немає: посвятницький шлях нав'язано їм ззовні, і з неофітами їх зближує лише те, що шляху назад, у благополучне вільне фізичне життя, не існує. У посвятницькій містерії ступінь ваги випробувань збільшується в міру їхнього проходження. Аналогічно моделює свою п'єсу і В.Босович: спершу його персонажів, що потрапили в облаву, просто допитують, застосовуючи погрози, потім б'ють, а потім кожного проводять через пекельне коло найжорстокіших фізичних і моральних знущань: на очах селянина Горопашного в його власному будинку спалюють дружину Марію; у присутності адвоката Залудяка страчують на шибениці дівчину Катерину, в яку він закоханий; нівечать руки кишеньковому злодієві Типкові; відбивають печінку докторові Тихому; вчительку Волошину, яка чекає дитину, на очах її смертельно хворого чоловіка віддають на знущання німецьким солдатам. Робітника Рубана, який для порятунку інших іде на визнання власної причетності до підпілля, змушують споглядати всі згадані вище

жахи, а потім кидають його до камери, до людей, які пережили ці нелюдські муки, сподіваючись, що вони самі розірвуть підпільника на шматки. Смертна доля спіткає на очах глядачів провокатора Шморгуна, якого спочатку до півсмерті побили, а потім проломили йому голову.

Посвятницький шлях для учасників драми супроводжується і штучною сліпотою (очевидного для глядачів провокатора не відразу розпізнали у камері; Залудяк і Горопашний спочатку хочуть знайти і видати підпільника; Волошина, сподіваючись врятувати хворого чоловіка, готова в розпачі до псевдозізнання та ін.), забороною слова (необережно вимовлене слово про свою наречену обертається трагедією для Залудяка; Рубан і Тихий, запідозривши Шморгуна, остерігаються хоч щось при ньому вимовляти), а також отверзанням вуст і виявом нового зору у фіналі п'єси. Справді, в ході жорстокої посвяти на наших очах перетворюються учасники містерії: метафізично вмирають не впевнені в собі люди з сумнівами, з половинчатою ненавистю до фашизму, які намагалися пристосуватися до нового порядку; і метафізично народжуються нові - які знають, що правда одна, які ненавидять своїх катів, які схиляють голови перед сміливістю тих, хто вступив на шлях відкритої боротьби з фашизмом. Змодельований нами раніше ряд

ОЧИЩЕННЯ -> ОСЯЯННЯ ЄДНАННЯ

послідовно здійснюється в п'єсі. Так, у ході очищення учасники містерії проходять через фізичний біль, через муки тілесних страждань - найжорстокіших побоїв. Вони намагаються збагнути при цьому, що рухає їхніми катами, і демонструють завидну мужність духу:

"Тихий. Ви не будете мене зневажати, якщо я... застогну?

Рубан. Що ви, докторе? Ви мужня людина.

Залудяк. А я не міг витримати... Кричав...

Тихий. Знаєте, там, коли він мене... Я ні разу не застогнав. *(Сідає на нари).* Недоторканне священне людське тіло... Я, коли ще був студентом, пам’ятаю, ніяк не міг звикнути робити ін’єкції. Я уявляв себе на місці тієї людини, якій треба було вводити голку, і мені ставало моторошно. Довго я себе переконував: "Це ж не для зла, а щоб допомогти людині." І поступово звик. Хворі навіть любили, коли я робив уколи. Легка рука, казали..." [32;48].

Осяяння для персонажів п'єси відзначене особливою жорстокістю: кожний із них переживає щиросердечну травму, незрівнянну з попередніми фізичними муками; і кожного цей щиросердечний біль приводить до усвідомлення свого подальшого ставлення до всього, що коїться в душі, у тюремній камері й у цілій країні. Це усвідомлення амбівалентне початковому сприйняттю подій: від остраху за власне життя і готовності принести чужі життя на жертовник, зберігши своє, учасники драматичної містерії В.Босовича сягають визнання вищої правди, що для них тепер персоніфікована в образі і вчинках Рубана - справжнього підпільника:

"Рубан. Він весь час мені говорив: "Дивись, невинні люди за тебе страждають." *(Низько, торкнувшись рукою долівки, вклоняється усім).* Простіть мене, коли можете... Простіть... і за себе, і за всіх інших невинних...

Усі мовчать.

Простіть... Я хочу вас усіх попросити, а вас, докторе, особливо... Я відчуваю, що можу збожеволіти... Кілька разів спіймав себе на думці, що треба розповісти слідчому все... Прошу вас в ім’я тих людей, яких я можу загубити, коли признаюся... Прошу, вбийте мене при першій ознаці божевілля..." [32;75].

Цей монолог Рубана випереджає кульмінаційний момент містерійного дійства. Як відреагують на нього інші? Адже їм усім довелося пройти шлях найжорстокіших знущань і поневірянь, і тепер очевидно, за ким полювали гестапівці. Як поставляться до цієї людини тепер, коли таємне знання стало явним?

"Залудяк *(підходить до Рубана, обнімає його).* Ти прости мене, брате... Я хотів тебе виказати... Треба було все це пережити, аби зрозуміти: ми повинні бути разом, заодно.

Горопашний *(також обнімає Рубана).* Я на тебе зла не маю... Але знай: зламаєшся, я тебе на тім світі знайду і задушу.

Типко. Тримайся, друже. Я знав, що такі люди є на світі, але зустрічаюся з такими, як ти, уперше в житті.

Волошина *(взявши по-материнськи Рубана обома руками за голову, цілує його в чоло).* Бідний ти, бідний...

Тихий *(Затуляє обличчя долонями і відвертається. Його плечі здригаються).* Нічого... нічого... Не зважайте... Це від щастя. *(Голос його міцніє).* Фашист сподівався, що ми озвіріємо від мук і болю, що ми перегриземося, як звірі в ямі... Не вийшло, недолюдку! Ти оцінював нас по собі, а ми - з іншого тіста. Ми - люди! Ти позбавив нас свободи, ти можеш нас вбити, але ніколи не вб'єш...

Залудяк *(тихо).* Нашу честь.

Типко. Гідність.

Волошина. Наше братерство.

Горопашний. Ненависть.

Рубан. Не розірвеш нашого кровного зв'язку з живими і мертвими нашої землі.

Тихий. Не знищиш нашої любові до Вітчизни, до добра і справедливості!

Якийсь час, зворушені до глибини душі, мовчать." [32;75-76].

Ця сцена вже демонструє єднання духу учасників містерії, що, за законами жанру, повинно бути скріплене ритуальною клятвою, - саме такою клятвою супроводжувалися усі Вищі Посвяти. І подібна клятва в п'єсі "Опір" є обов'язковою складовою часткою кульмінації. Вона відзначена суворою урочистістю, небагатослівністю і ще міцніше зближує Посвячених:

"Залудяк. Товариші! Друзі! Відколи нас усіх схопили, це вже не перше вбивство...

Волошина. Мій чоловік і моє ненароджене дитя...

Горопашний. Моя Марія...

Залудяк. Катерина...

Тихий. Невідомий, застрелений на вулиці...

Рубан. Той, що викинувся з вікна...

Тихий. Вічна їм пам'ять і слава.

Хвилина мовчання.

Залудяк. Я - адвокат. Але сьогодні я буду прокурором. **Я** вимагаю суду над вбивцями! Докторе, вас ми обираємо суддею.

Тихий. Я згоден. Дякую за довір'я. Назвіть убивць.

Типко. Слідчий. Імені його не знаю.

Волошина. Слідчий. Німецькі солдати... Імен їх не знаю.

Злудяк. Крім названих, усі, хто служить німцям. Імен не знаю.

Горопашний. Слідчий. Усі чужинці, що прийшли на нашу землю. Імен не знаю.

Рубан. Я знаю, як їх назвати. У них одне ім'я - фашизм *(По паузі).* Я звинувачую фашизм у тому, що він розділив людство на вищі і нижчі раси. Я звинувачую фашизм у тому, що він зневажив законність і справедливість. Я звинувачую фашизм у тому, що він знаджує слабких розумом і нестійких совістю брехливими обіцянками встановити новий, кращий порядок на землі. Я звинувачую фашизм у моральному розтлінні людей. Я все сказав.

Тихий. Суд вважає, що цього досить для ухвалення вироку. *(Гнівно).* Смерть Фашизму!

Усі. Смерть!

Пауза.

Тихий. Нам доступний тільки один спосіб виконання вироку. Кожен з нас до останнього подиху усіма можливими способами повинен боротися проти фашизму. Поклянімось у цьому.

Усі. Клянемося! Клянемося! Клянемося!" [32;76-77].

Як фрагмент тексту драматургічного твору, ця клятва, безумовно, не є оригінальною творчою знахідкою В.Босовича, але як фрагмент посвятницької містерії вона обов'язкова і жанрово витримана: по-перше, вона цілком відповідає питально-відповідній схемі посвятницького ритуалу, по-друге, емоційно космізує хаос, що панував до цього в душах проведених через знущання людей, по-третє, відкриває можливість сприймати всіх персонажів як певне духовне братерство, якому відкрита недоступна іншим Вища Посвята.

Подібно до того, як маги - Тесмотети, спостерігаючи за кандидатом у містерійних випробуваннях, по ходу містерії залишаються невидимими, В.Босович мовби "за кадром" залишає гестапівців, які проводять учасників його п'єси через ланцюг жорстоких випробувань.

"Лунає лише голос за сценою, який викликає того або іншого в'язня на допит. Але протягом розвитку дії виникає страшна картина знущань, жорстокості фашистів, заподіяного ними лиха" [183;5]. Прийом, коли рушійна сила драматичної дії лишається "поза кадром",

використовувався драмою протягом ХХ століття (приміром, "Останні дні" М.Булгакова, "Марія" Е.Бабеля, "Більшовики" М.Шатрова та ін.). Але в попередніх драматургічних розвідках "позакадрові" персонажі мали позитивну односпрямованість. У п’єсі ж В.Босовича ті, хто "поза кадром", негативно промальовані і протиставлені основним персонажам. Проте саме вони підводять в’язнів до опанування Вищою Сакральною Таємницею.

Як свідчать учені, що володіють метафізичним знанням і реалізували Космічну Свідомість через власну медіативну практику, "зникнення страху смерті - загальне переживання тих, хто досяг Усвідомлення" [132;149]. Цікаві положення висуває філософ М.Бердяев: "Зло і страждання, пекло в цьому часі й у цьому світі викриває недостатність і неостаточність цього світу і неминучість існування іншого світу і Бога. Відсутність страждання в цьому світі вела б до задоволення цим світом як остаточним. Але страждання є лише шлях людини до іншого, до трансцендування... Такий шлях людини. Такий гіркий шлях пізнання... Смерть була для мене скоріше зникненням "не-я", ніж зникненням "я", була болючим розривом, розставанням, проходженням через момент самоти ("Боже, Боже, нащо Ти мене залишив!"). Але цим не вирішувалася проблема особистої долі... Я твердо вірю, що суд Божий не походить на суд людський. Це суд самого підсудного, жах від власної тьми внаслідок бачення світла і після цього перетворення світлом" [17;304-305].

Перетворених персонажів, які пройшли найскладнішу внутрішню еволюцію, ми бачимо^ фіналі п'єси "Опір": фізичний біль уже не злякає нікого з них, ніхто з них не повинен морально зламатися при подальших випробуваннях. На наших очах відбувається не тільки ритуальна посвята: вона поступово переростає в Посвяту езотеричну. "Езотерична Посвята, тобто Посвята в духовному змісті слова, може бути визначена як досягнення певного ступеня розвитку Тонких тіл людини та її Свідомості... Система Посвят... спочатку склалася в Атлантиді й дістала свій подальший розвиток у Стародавньому Єгипті, а потім і в інших місцях, - скрізь, де для проведення Високого знання і чистих струмів у щільні світи було потрібне створення соціальних енергетичних умов і втілення людей із наднормальними (для свого часу) спроможностями і

можливостями", - пише І.Ульріх. Далі вона зауважує, що щира Посвята, яка припускає якісний стрибок у розвитку Свідомості й у розкритті нових, досі незадіяних можливостей Тонких тіл людини, - процес чисто внутрішній і, як правило, неочевидний для стороннього спостерігача. Говорити при цьому про якісь градації (як люблять це робити багато сучасних псевдоезотеричних шкіл) не має сенсу, оскільки духовні шляхи людей дуже різноманітні й вигадливі і ніяк не вкладаються в одномірну систему класифікації. Певним критерієм (також неочевидним із "життєвої" точки зору) реального рівня Посвяти може служити ступінь включеності індивідуума до більш загального цілого, тобто стадії його поступового переходу в стан Служіння [198;448-449]. Служіння при цьому може трактуватися як діяльність людини, яка сягнула певного рівня духовного розвою, спрямованого на досягнення загальнолюдських цілей.

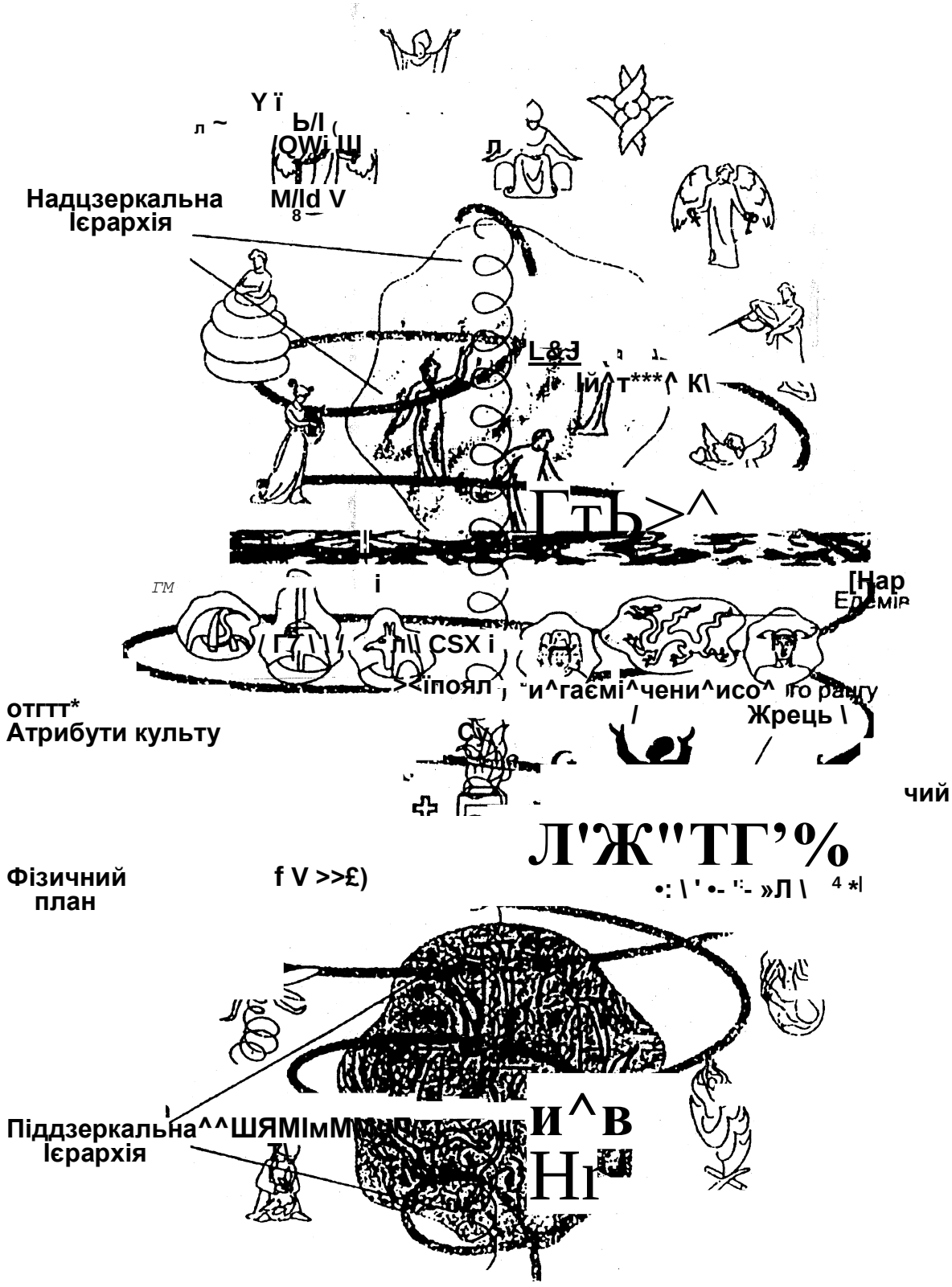
Щодо фіналу проаналізованої п'єси В.Босовича ми можемо вести мову про те, що, пройшовши складний посвятницький шлях, персонажі п'єси сягають саме рівня Служіння: доля кожного з них для жодного вже позбавлена реального сенсу, а вищою цінністю виявляється доля народу, відчуття себе його частиною і виразником. Пройшовши крізь різні рівні страждань, зазнавши болю, переживши розпач, герої п'єси досягають якісно нового рівня своєї духовної еволюції (це воістину драматична і драматургічна колізія; згадаймо, як Орест, герой п'єси Сартра "Мухи", стверджує, що *СПРАВЖНЄ ЛЮДСЬКЕ ЖИТТЯ ПОЧИНАЄТЬСЯ ПО ТОЙ БІК РОЗПАЧУ]* згадаймо, що, аналізуючи шлях драматичних героїв у давньогрецьких трагедіях, Ф.Ніцше порушує питання "про ставлення греків до болю, про ступінь їхньої чутливості" [143;49]).

Проблема болю, людського страждання як складова частина ритуального посвятницького шляху, як момент перевершення, самопожертви і спокути докладно розроблена давніми міфологіями. Запозичення цих розробок як готових кліше наступною літературою свідчить про правомірність багатьох теоретичних положень Н.Фрая, на думку якого сучасна література народжується швидше з стародавньої міфології, ніж із "сучасної емоційної необхідності" [142;206].

Продуктивність ідей ритуально-міфологічної школи, і, насамперед, Н.Фрая в тому, що вони підійшли до міфу "не тільки і не стільки як до генетичного джерела, із якого згодом розвивалася література..., або як до сукупності моделей, охоче й свідомо використовуваних багатьма сучасними письменниками у своїх творах, а як до певного колективного, загальнолюдського архетипу, здатного пояснити цілий ряд таких семантичних шарів у творах наступних часів, які залишаються цілком незрозумілими і навіть безглуздими, якщо розглядати їх як прості "уламки" давно забутих міфів і ритуалів, а сам твір - тільки як продукт відбитку сучасних йому соціально-історичних обставин і плід особистого вимислу автора" [98;25].

Художня заслуга В.Босовича полягає саме в тому, що він талановито використав архетип посвятницької містерії, послідовно дотримуючись усіх етапів містерійного таїнства. Якщо взяти до уваги, що "Опір" - перша п'єса з великого драматургічного доробку українського драматурга, то можна говорити про досить високий культурний і творчий потенціал, яким володіє автор. Цей потенціал послідовно відзначала і драматургічна критика 80-х років. Зокрема, О.Клековкин, розмірковуючи про індивідуальні творчі знахідки В.Босовича, наголошував: "Зав’язуючи вузол драматичного конфлікту, Босович розгортає щиру на обґрунтування дієву характеристику персонажів" [88; 151]. Щодо учасників стародавніх посвятницьких містерій І.Ульріх пропонує цікаву схему (див. мал. 2.4.), відповідно до якої посвятництво може бути спрямоване або в Наддзеркальний світ, себто поєднане з духовним піднесенням, божественною відзначеністю (як це відбувалося в містеріях Атлантиди та Давнього Єгипту), або в Піддзеркальний світ, де духом людини опановують демонічні та хтонічні сили (наприклад, історично сформовані уявлення про ініціації відьом як про темний і непристойний диявольський ритуал [див.: 54;227-231]).

Якщо містерійна спрямованість п'єси В.Босовича "Опір" націлена у світ Наддзеркальної ієрархії, то вектор містерії в п'єсі українського драматурга Я.Верещака "Чорна зірка" має діаметрально протилежний напрямок - у Піддзеркальний світ, що виключає міфологічні можливості подальшої реінкарнації.



Мал.2.4. Два напрямки спрямування містерій (за І.В.Ульріх)

П'єса Ярослава Верещака "Чорна зірка" - явище, неординарне для української драматургії і водночас закономірне саме в нашій новітній національній драмі. Складність читацького, постановочного і глядацького сприйняття п'єси поєднана з тим, що "її тематичний спектр, персонажі - "красиві, нахабні й молоді" рокери, текст, який іноді бентежить, примхливі повороти сюжету і багато чого іншого здатне поставити ряд непростих питань. Що ж хотів сказати автор своїм "колапсом гравітаційним у двох діях"? Що за вигадлива форма породжена його фантазією? А може, все це найелементарніший розіграш?.. Як би не було, автор рішучим способом відмовляється від звичної форми сценічної розповіді. "Чорна зірка" явно не вписується в традиційне для сучасної української драматургії коло проблем, сюжетів і естетичних пристрастей" [129;75], -----

Про ритуальний характер п'єси можна судити навіть після першого прочитання - впадають в око авторські підказування типу "переряджений", "доступ до святих мощів", "вівтар", "ритуальний танок", "центр жертовного кола" і багато інших. Ярослав Верещак декларує й свою принципову установку на посвятницький характер театрального таїнства, покликаного вирвати посвячуваних з рутинного світу фізичної реальності і сприяти їхньому прилученню до вищих космічних знань: "Мистецтво - це вічне царство живлющої енергії для тих, хто не обмежує своє буття жалюгідними земними рамками, хто чує голос космосу..." [36; 100].

Калейдоскопічним образом переміняють один одного посвячувані в головне таїнство: спочатку це глядачі, потім Толя, Дмитро, Марія і, нарешті, ансамбль "Чорна зірка" у повному складі. Єдине містеріальне таїнство утворюється з кількох мікротаїнств та їхніх вивертів. Це суттєво ускладнює ритуальну конструкцію п'єси, позначається на її образній системі й стилістиці.

Ключова міфологема п'єси - нав'язливе відчуття, якому Я.Верещак дає ім'я зі сфери неоміфологічної символіки, - Чорна зірка. На першому, найбільш близькому до глядачів, плані п'єси під таким ім'ям перед нами ансамбль рокерів, вже зодягнених у ритуальний одяг: для намічуваного сценічного ритуалу вельми придатні бойове рокерське екіпірування й відповідні зачіски. Специфіку ансамблю містко визначає Дмитро:

"Дмитро... Чорна зірка - це ж... колапсар, ну, колапс гравітаційний, "чорні діри", чув? Зірки, в яких сила тяжіння така божевільна, що навіть світло не відбивається. Чорні діри всесвіту, одна із найнебезпечніших і найпідступніших пасток для астронавтів. Чому я, власне, і не рвуся в космос..." [36;83].

Традиційна міфологія не оперує образом Чорної зірки. Драматург використовує сучасний науковий термін, широко застосовуваний в астрономії, і розгортає його до рівня міфологічного символу. Якщо стародавня людина в міфологічних образах намагалася осмислити руйнівні й творчі сили природи, то тут ми маємо справу з явищем зворотного порядку: міф Ярослава Верещака про "Чорну зірку" є спробою осмислити руйнівні та відновлювальні сили людини.

Саме семантикою центральної міфологеми задається жанр п'єси - "колапс гравітаційний у двох частинах", як його заявив драматург. Колапс - це термін, спочатку набагато більш популярний у медицині, ніж у космології. "Судинний колапс може привести до загибелі людини. *ГРАВІТАЦІЙНИЙ КОЛАПС МОЖЕ ПРИВЕСТИ ЗІРКУ ЯКЩО НЕ ДО ЗАГИБЕЛІ, ТО ДО ПЕРЕРОДЖЕННЯ"* [154;75; курсив наш - О.Б.]. Як свідчать численні астрономічні дослідження, життя зірки є безперервною боротьбою, як і життя людини. У жахливому протиборстві над зіркою домінують три величезні стихії: гравітація, ядерні реакції та відцентрова сила. Яскравіше за все така боротьба подана саме гравітаційним колапсом. От як це явище визначає І.Бестужев-Лада: "речовина зірки "валиться" до центру, причому, відповідно до теорії відносності, за частки секунди (для спостерігача на самій зірці) або за мільярди й мільярди років (для "стороннього" спостерігача). При цьому сама речовина зазнає якісних змін. Мало того, разючим для наших звичних уявлень чином змінюються властивості взагалі простору і часу, і в кінцевому рахунку досягається межа, за якою і час, і простір розпадаються на свої елементарні частки - кванти" [21;38-39].

Власне астрофізичне явище чорної зірки (або "чорної дірки") полягає в тому, що масивна зірка колапсує, у результаті чого в просторі виникає особлива точка, де поглинається все, що туди потрапило, навіть світлове випромінювання.

У п'єсі Ярослава Верещака колапсують не лише учасники ансамблю "Чорна зірка". У ролі Чорних зірок опиняються і Толя, і Дмитро, і Дівчина-примара. Таке розгалуження центральної міфологеми створює ефект галактики, суцільно наповненої масивними Чорними дірами, де кривизна простору вбачається неозброєним оком, де хмари холодного газу одночасно притягуються в різних напрямках і розриваються на шматки, де не можна залишитися собою, не загубити гідність, не забути свою мову, не порвати зі своєю культурою.

Перша поява ансамблю-колапсара витримана в тонах стрімкого натиску:

"Гуркіт мотоциклів, свист, лемент, вибух вульгарного реготу. Тиша. З'являються учасники ансамблю "Чорна зірка"... їх шестеро, але усі вони - єдине ціле, ось така дванадцятинога істота, серце і мозок якої - Марія. Підійшли до рампи, нахабно розглядають глядачів" [36;76-77].

Виникає ілюзія, що автором задуманий конфлікт на геронтологічному ґрунті, конфлікт поколінь. Навіть існує натяк на цей псевдоконфлікт у списку дійових осіб:

"Вік дійових осіб- на розсуд режисера. Однак у будь-якому випадку Дмитро повинен бути старшим за Марію, та й за всіх інших на вісімнадцять років" [36; 76].

Уже в першому монолозі Дмитро виявляє себе як старий, досвідчений і утомлений від виконання своєї місії ієрофант: молоді неофіти йому не по душі, він би з задоволенням кинув своє посвятницьке ремесло і розпочав би інше, спокійне і розмірене життя, але можливостей для такого кроку він не має:

"Дмитро *(думки вголос).* Понад усе в житті я ненавиджу гучні компанії. Особливо молодіжні. Навколо тебе лемент, галас, ідіотські репліки, претензії на оригінальність... Господи! За що мені це? Все життя ішачив, принижувався... щоб тепер власноруч зліпити собі цей гадюшник і на віки вічні влипнути?!" [36;76].

На початку п'єси Дмитро ніби покликаний вести посвятницький ритуал. Але хто будуть посвячувані? Очевидно, глядачі, оскільки ансамбль "Чорна зірка" має неймовірну силу руйнівної гравітації та зовні перебуває поза гравітаційним полем самого Дмитра. З появою Капітана

ситуація змінюється: при тому, що Дмитро мимоволі вловив сутність цього персонажа, зрозумів, що він *ГРАЄ НЕ-СЕБЕ* (репліка Дмитра, звернена до Дівчини-примари: "Заговори з ним, спокуси. Це *ПЕРЕРЯДЖЕНИЙ"* - (курсив наш - О.Б.)), Капітанові мовби нав'язується ще одна паралельна роль - тепер він повинен грати неофіта, який прагне прилучитися до манливої таємниці. Роль справжнього ієрофанта швидко переходить до Марії, а Дмитро змушений їй лише приграваті й асистувати:

"Капітан *(не відриваючи ока від дівчини).* Маріє... можна задати вам одне питання?

Пауза. Дмитро і Марія обмінялися блискавичними поглядами.

Марія *(загробним голосом).* Номер п'ять...

Дмитро. Мається на увазі п'ятий пункт прейскуранта: "Інтерв'ю із солісткою ансамблю: одна хвилина - три карбованці, до трьох хвилин - одинадцять карбованців п'ятдесят копійок, понад три хвилини - небезпечно для життя.

Капітан *(відрахував гроші).* Одинадцять п'ятдесят. Відлік часу після того, як ви присядете, Маріє.

Марія *(ще один блискавичний погляд у бік Дмитра).* Сіла. *(Сідає).*

Раптова тиша за кулісами. З'являються інші учасники ансамблю, оточують стіл.

Дмитро. Спокійно, клієнт сплатив три хвилини інтерв'ю.

Аїда. Заберіть кулемет! Сховайте зброю!

Капітан. Маріє, Вадим Петрович стверджує, що ви нікого до себе в компанію не приймаєте. Це правда?

Марія, *(рівним, безбарвним голосом).* Підла неправда. Доступ до святих мощів не обмежується ні місцем перебування останніх, ні часом, ні численністю трупів.

Капітан. Хочете сказати, що кожний, хто спробує ввійти до вашої компанії, - труп?

Марія, *(уточнила).* Кожний, хто ввійшов до нашої компанії" [36; 83-84].

Велику частину п'єси Марія невпинно відіграє роль головного розпорядника Вищих Посвят, і всі їй мовчки підкоряються. Як зауважив

колись М.Бердяев, "є два основоположних типи людей - тип, що перебуває у гармонійному стані зі світовим середовищем, і тип, що знаходиться в дисгармонійному співвідношенні" [17;46]. Всі дійові особи п'єси "Чорна зірка", безумовно, належать до другого типу, причому тон дисгармонійних стосунків зі світом задає Марія. Логічно зануритися глибше в специфіку цього образу в драмі Ярослава Верещака.

Nomen est omen, казали стародавні римляни: ім'я - це передвістя. А Мішель Фуко стверджував, що "ім'я - це межа дискурсії. І можливо, вся класична література міститься в цьому просторі, в цьому русі, смисл якого - досягнення імені, завжди грізного, оскільки воно вбиває саму можливість говорити, вичерпуючи її до кінця" [цит. за: 55;26].

Обігрування відомих біблійних імен, які стали символами, Ярослав Верещак робить цілком свідомо (Марія, Магдалина, Андрій, Петро). Розмірковуючи над містичною символікою, Діон Форчун зауважує: "Кожний символ... допускає інтерпретації на різних рівнях і за допомогою астрологічних зв'язків може бути асоційований із богами будь-якого пантеону, відкриваючи в такий спосіб нову велику галузь слідств, у яких розум може мандрувати нескінченно. Один символ асоціюється з іншим символом, створюючи ланцюжок асоціацій; іноді символ підтверджує символ, коли розгалужені нитки знову об'єднуються в один синтетичний гліф. Крім того, кожний символ доступний інтерпретації в термінах будь-якого плану, на якому може функціонувати розум" [202;28].

Християнському новозавітному символові Діви Марії передує символічний праобраз Доброчесної жінки Книги Притч. "До сліпучої краси біблійного портрета доброчесної жінки нічого не можна додати, а кожній окремій фразі з її описання може бути присвячена ціла проповідь. Узагальнюючи найблагородніші риси дружини й матері, цей портрет є найдосконалішим у всій літературі описанням ідеальної жінки. Її чистота, її благочестя, її скромність, її працьовитість, її дбайливість, її любов до чоловіка й дітей блискуче зображені в двадцяти двох біблійних віршах. І ліпше всіх чеснот сяє її набожність. Саме набожність додає її життю мети і змісту" [61; 192]. Символ доброчесної жінки логічно вінчає жіночі образи Старого Завіту. Будучи не образом реальної жінки, а міфопоетичною ідеалізацією, цей символ сублімує кращі риси справжніх жінок іудейської історії. Через віки, коли з'явиться Новий Завіт, на перших сторінках його

виникає Марія, Мати Ісуса, в якій більш, ніж у будь-якій іншій біблійній жінці, втілені всі кращі жіночі якості. Доброчесна жінка Книги Притч була рушійною силою в очищенні й просвітлінні сучасного їй суспільства. "Яка жінка, такий і весь світ", - стверджує дослідниця жіночих образів Біблії Едіт Дін [61; 196]. У християнському братерстві Марії, Матері Ісуса, також належить центральне місце: "Як мати Ісуса Христа Марія відіграє особливу роль серед жінок усіх часів і народів. У музиці, живописі, літературі вона постає втіленням усього прекрасного і шляхетного, що втілює в собі жінка" [61; 197].

У Новому ЗавітТ пряму протилежність Діві Марії символізує грішниця Марія Магдалина. "На зображеннях розп'яття Марія розташована праворуч від хреста, а Марія Магдалина - ліворуч, символізуючи відповідно шлях Духу і шлях Плоті... Як Богу протистоїть диявол, так святому протипоставлена блудниця" [13;205]. Марія в Ярослава Верещака немов поєднує в собі іпостасі двох новозавітних жінок, які зображуються з протилежних боків розп'яття: мотиви з міфопоетики образу Діви Марії (загальне поклоніння; неземна краса; плащ; іконописний лик) і міфопоетики образу Марії Магдалини (вигнання семи бісів; отримання вилікуваною жінкою справжньої духовної сили; мотив каяття) у п'єсі співіснують; один і той самий персонаж у реальному просторі кафе-театру іменується Марією, в іконографічному відтворенні - Магдалиною. Мотив плаща, яким Діва Марія вкриває стражденних, трансформований в епізоді з накидкою Дівчини-примари, яку зодягають на роздягнену Марію. З сьома бісами ототожнюються щодо Марії сім персонажів, які утворюють її постійне оточення: Дмитро, Аіда, Стелла, Андрій, Петро, Вітя та Дівчина-примара. Момент спокути Марії (мотив розкаяння Магдалини) можна вважати кульмінаційною точкою п'єси:

"Марія...(*Опускається на коліна).* Господи, ніхто не вчив мене молитвам. Ні "Отче наш", ні "Вірую", ні десять заповідей - нічого не знаю. Але я десь чула, Господи, що навіть найстрашніша грішниця може бути почутою, якщо звернеться до тебе з відкритою душею... Ти дав мені незвичайне тіло, Господи, багато різних талантів, здоров'я і який-не-який, але все-таки розум. Ти дав мені можливість учитися. Нормально одягатися, не переживати за шматок хліба. Так чому ж я така

нещаслива, Господи?.. Так, ти маєш рацію, я знаю, чому, - я і зараз не щира з тобою. Знаю давно вже, що я прийшла на цю землю не заради власного задоволення. Що тіло, розум, таланти, серце ти дав мені тільки для того, щоб я стверджувала добрі ідеали і боролася зі злими. Щоб світ навколо мене кращав. А я нё послухалася тебе. Все тільки для себе, все на продаж, все для процвітання зла і найнижчих тваринних інстинктів. І покарання твоє, Господи, воно ж тут було, в мені закладене, від самого початку, і кожний отримує своє, і тому все правильно: я програла цю гру, за всіма статтями програла" [36;96].

Чим ближче до фіналу, тим частішими стають розлогі монологи головних персонажів п'єси. Як зазначає Л.Дем'янівська, монолог у драмі покликаний "забезпечити природність сценічної дії, динамізувати й оживити її. З цією метою монологові надається гострофабульний, емоційний характер; монолог діалогізується (риторичні фігури, звернення до невидимого співбесідника та ін.). Драма тяжіє до "домінанти" мовної побудови, до "діалогізації" монологів, яка звичайно сприймається як розмова персонажа з самим собою чи з відсутнім партнером - при "уявних" репліках" [60;47]. П'ять послідовних монологів у другій дії п'єси Я.Верещака виголошують головні персонажі - Толя, Марія, Дмитро, Андрій і Дівчина - примара. Кожен з цих монологів вибудований талановито, майстерно, сприймається як невеличка монодрама, а якщо ми припустимося ризику і послідовно розмістимо зазначені монологи поза полем п'єси, матимемо досить несподівану схему:

монолог Толі	-> *ПРОЛОГ*
монолог Марії	
монолог Дмитра І	*ТРАГЕДІЙНА ТРИЛОГІЯ*
монолог Андрія	
монолог Дівчини - примари	*ЕПІЛОГ- ФАРС*

Ця схема наочно ілюструє великий потенціал Ярослава Верещака як драматурга і свідчить про складну архітектоніку його "Чорної зірки".

Своєрідно обіграний у Я. Верещака мотив непорочного зачаття. "Цей термін відноситься не до зачаття Христа в утробі Марії, як іноді вважають (воно зображується в мистецтві як Благовіщення), а до зачаття

самої Марії в утробі її матері Ганни. Відповідно до цієї доктрини, оскільки Марія була обрана - була, по суті, визначена одвічно - стати посудиною Втілення Христа, сама вона повинна була лишитися незаплямованою...; більш специфічно це значить, що вона єдина з роду людського була вільна від пороку Першородинного Гріху, тобто вона сама була зачата "без хтивості" " [212; 189-190]. Дмитро, платонічно закоханий в Оксану, покійну матір Марії, ставиться до самої Марії як люблячий і ревнивий батько. Обличчя, відбите на іконі - "геніальній підробці під стародавнього майстра", - виявляється портретом Оксани, а не Марії. Сповідь Дмитра, що відбувається після сповіді Марії, розкриває трагедійність і абсурдність його життя, представляє його як людину, яка колись втратила все:

"Дмитро... "Подивися на мене востаннє, дівчинко моя. Не треба, не запам'ятовуй моїх тьмяних очей, і вставної щелепи, і лисини, і прищуватого носа. Зітри мене з пам'яті і не думай, що я через тебе зробив те, що зроблю... Виходь заміж, спробуй навіть зачати дитину, живи нормальним земним життям. А якщо я тобі наснюся, зайди у Володимирський собор і постав свічку. Ні, вибач, дві свічки: за мене і за свою нещасну матір. Бо, як би там не було, ми з нею були створені одне для одного. Любила мене, чесно чекала, але не встиг я на жаль. Гордий був - довго не хотів здаватися. І порошилися на антресолях мої картини, мої непорочні й чесні діти, і дарма я домагався хоча б якої-небудь виставки, і дарма визирала моя Оксана золоту карету щастя. *(Майже кричить).* А зрадили ми одне одного в один день. Я погодився малювати найпередовішу свинарку, а Ксана вийшла за найпередовішого завмага... І покарані були зрадники теж в один день: потрапила в аварію твоя матінка і згоріли мої чесні, мої геніальні полотна" [36;97].

Якщо в новозавітній символічній інтерпретації мотив звільнення від Першородного Гріху логічно перетворюється на мотив спадкової святості, то в символічному осмисленні, закладеному в п'єсі "Чорна зірка", мотив гріхів батьківського покоління важким тягарем лягає на покоління дітей і перетворюється на мотив спадкового пороку. Саме до такого висновку в момент раптового осяяння приходить Марія:

"Марія. Господи, як все просто! Яка гармонія у твоєму господарстві. Одне загублене покоління тягне за собою всі наступні. Присмоктується,

як вампір, зв’язує руки-ноги, заговорює зуби, пудрить мозок - тягне, тягне в могилу... Як важко вирватися! І чи можна взагалі вирватися, Господи? Що мені для цього зробити?" [36,97].

За законами стародавньої посвятницької містерії вирватися з кола ритуальної ініціації неможливо. Повторних випробувань містерії не допускають, але тих, хто не пройшов хоча б одного з їхніх посвятницьких щаблів, не можна відпускати на свободу. Згадаймо, що, наприклад, у давньоєгипетських містеріях, "ледь юнак робить декілька кроків до вівтаря, ...Ієрофант додає: "Як тільки ти ввійдеш у цей прохід, двері зачиняться назавжди. Ніхто не користується цими дверима як виходом. Існує тільки один вихід - і він в іншому місці. Якщо ти втратиш на шляху свою сміливість і захочеш припинити випробування, пам'ятай, що тебе очікують у цьому випадку лише смерть або рабство"" [66;25].

В другій дії п'єси є ритуальний "вівтар" - завуальований чорним тюлем куток у майстерні Дмитра. Крім вказівки на місце розміщення "вівтаря", вступна ремарка підкреслює ще два моменти, що свідчать про ритуалістичний характер подій, які розгортатимуться в майстерні:

"Дівчина-примара (трико тілесного кольору) і МАРІЯ (сувора максі-сукня з мільйоном розрізів), доторкаючись одна до одної різними частинами тіла, чи то винаходять нову аеробіку, чи то ЗГАДУЮТЬ РИТУАЛЬНИЙ ТАНОК жителів острова Лесбос. А Дмитро — В ЦЕНТРІ СВЯЩЕННОГО КОЛА - ЗАВМЕР, НЕМОВ БОВДУР. Тільки очі, що бігають, та дивні гримаси видають його: все бачить, все чує і, схоже, кайфує більше за всіх..." [36;88; курсив наш - О.Б.].

Ритуальний екстаз, у який входять всі учасники дії, раптово обірвавшись, незабаром змінюється на сцену ритуальної зчіпки, котру ініціює Дмитро: під його гіпнотичним впливом невідома сила змушує учасників ансамблю стати в тісне коло, схопити одне одного за руки, зчепити пальці, підвести очі вгору і подумки понестися далеко за межі майстерні. Ця сцена органічно переходить ще в одну картину, створену за ритуальними законами - псевдосповідь Толі перед "вівтарем". Але коли псевдоспокутник майже дослівно повторює гіпнотичні фрази Дмитра, заворожені учасники ансамблю, раптово схаменувшись, здивовано розмикають ритуальне коло. Холодному ритуальному лесбійському танцю, що його виконує Марія на початку другої дії,

протиставлено людяний теплий танець із Толею, який "розкріпачує" Марію, підкреслюючи, що до цього вона була лише зачарованою лялькою, "надмаріонеткою" Гордона Крега, "манекеном" Тадеуша Кантора. Звідси - і її епатаж, і ледачий погляд, і демонстративні позіхання, і дивні вбрання, і'загробний голос, що тече безбарвно й рівно. Настільки непривабливою не може бути жива красива жінка: це доля ляльки. Марія велику частину п'єси і внутрішньо відчуває себе лялькою, граючи призначену їй роль. Український дослідник А.Кириловець зауважує, що новітній українській драмі притаманна "антиномія *КРАСА* (справжня, глибинна, внутрішня) - *КРАСИВІСТЬ* (удавана, позірна, зовнішня)" [87;6]. Таку антиномію в межах образу Марії пропонує нам і Я.Верещак.

Не заплановане рольовим амплуа по-справжньому тепле ставлення на наших очах немов розворожує Марію, і з нею відбуваються очевидні метаморфози. Перетворена Марія приваблива, і *"чим більше вона захоплюється танцем, тим щирішою і радіснішою стає //' посмішка"* [36;93]. Розкріпачена, розчаклована Марія вже не сміється над Толею, не потребує його псевдоспокут, вона веде його до "вівтаря", щоб спокутувати власні гріхи, оголити перед ним свою грішну й бентежну душу, спробувати зрозуміти свої вади та відчути себе слабкою, беззахисною жінкою, звернувшись по допомогу до Господа. Момент ритуального катарсису для Марії й Толі невіддільний від моменту, коли Марія посвячує і Толю, і глядачів у свою головну таємницю: вона - не ікона, на яку всі зобов'язані молитися, а земна, стражденна жінка. Вона лише грає в таку ікону, і ця гра для неї, мов для дитини, є засобом захисту від незрозумілого і жорстокого світу:

"Марія натискує одну з кнопок пульту керування - і відбувається чудо. На середній стінці "вівтаря" - вона саме навпроти залу - невідомо звідки виникає Магдалина, що кається, - талановитий портрет Марії. Але ікона іконою: комусь вона сподобається більше, комусь менше. А от сі-мінорна меса Баха - фортіссімо в залі і на сцені - навряд чи когось залишить байдужим. Вони виникають разом - ікона і меса.

Толя *(похитнувся, міцно стиснув кулаки).* Родимка! От же вона, от!

Усі слухають Б ах а.

Марія. Це не я, це мама... Краща робота Дмитра.

Толя *(вражений).* Неправда!.." [36:93].

До моменту цього ритуального катарсису, до каяття та сповіді Марія виступає стійким виявом незбалансованого, анормального світу, про який Д.Овсянико-Куликовський писав: "...світ щиросердечних хвороб і божевілля, як і сфера злочинності, уявляється чимось глибоко далеким мені, "потойбічним"; грань, яка відділяє "мій світ" від світу анормального, здається мені непорушною. Теоретично я знаю, що вона дуже умовна й хитка, що в усьому нормальному укладені можливості анормального. І мій розум теоретично здатний проникати в галузь анормального, вивчати й розуміти дивні явища, що там ховаються. Але практично, тобто почуттям і мораллю, я не в силах перебороти суб'єктивне почуття своєї відчуженості від цієї "потойсвітньої" сфери й не можу реагувати на неї тільки негативно - антипатією, відразою, безжалістю" [149;308]. У своїй "загіпнотизованості", "зачаклованості", "анормальності" Марія виступає як лялька з негативно-потойбічного світу. Вона порушує багато заповідей, лихословити, займається розпустою, п'є, скандалить, збиває своїм мотоциклом перехожих, бере участь у крадіжці ікони...

Д.Затонський пише про "Дон Кіхота" як про пародію на лицарські романи та наголошує, що сучасному читачеві в його сприйнятті "Дон Кіхота" ця споконвічна установка на пародійність анітрошки не шкодить, оскільки "твір у певному розумінні емансипувався від свого творця (зокрема, від парадигматичних передумов його ідейного задуму) і вступив із суспільством, якщо можна так сказати, у самостійні стосунки, які диктуються наступною рецепцією" [76; 199-200]. Якби не мотив ритуальної посвяти, що на наших очах перетворює Марію в "Чорній зірці", п'єсу Ярослава Верещака можна було б сприймати саме як пародію на відомий новозавітний міф.

Але цей мотив наявний, тому говорити про ситуацію літературного пародіювання алогічно: можна вести мову про літературне дослідження метаморфози *НАДМАРІОНЕТКА -> ЛЮДИНА,* що відбувається з героїнею Верещака. М.Бердяев зауважив про Ф.Ніцше: "Він пережив

патетично, жагуче, болісно і з надзвичайним талантом висловив тему: як можливі висота, героїзм, екстаз, якщо немає Бога, якщо Бога вбили. Але вбитим виявився не тільки Бог, вбитою виявилася людина і винайшла моторошний образ надлюдини" [17;299]. Марія, всією своєю "зачарованою" сутністю бунТуючи проти Бога, зневаживши його заповіді, виявляє себе вже не *НАДЛЮДИНОЮ,* а *НАДМАРІОНЕТКОЮ.* Звернемося знову до М.Бердяева: "...чи не є бунт/ проти Бога непорозумінням у термінах? Бунтувати можна лише в ім'я Верховної Цінності, Верховного Змісту, тобто в ім'я Бога. І войовничі атеїсти зрештою, не усвідомлюючи цього, бунтують в ім'я Бога" [17;64]. Дослідник Шваллер де Любич переконаний, що "під виглядом атеїзму людина поставила себе на місце Бога, тому що відтепер і Причина, і Мета є не що інше, як атрибути її власного існування" [226;205]. Марія в п'єсі Ярослава Верещака, справді відмовившись від Бога, порушуючи його заповіді, намагається стати прижиттєвою іконою для свого найближчого оточення. Правда, це не захищає від страждань її оголену душу, на яку зодягнутий ритуальний костюм рокера і яка майстерно прихована за ляльковою зовнішністю. Можна припустити, що в образі Марії лялька проходить шлях містерійного таїнства, щоб згодом бути посвяченою в Людину. Цікаво, що через це таїнство Марію проводить саме Толя, над яким посвятницький обряд мала провести вона. А для Толі початковим імпульсом, який змусив його пройти свідомо весь містеріальний шлях від неофіта до ієрофанта, стала ще в дитинстві ікона - найталановитіша робота Дмитра:

"Толя. Просто якось бабуся завела мене в церкву. А там було чудо - ваша "Марія Магдалина". Я побачив її - і все: убивати горобців із рогатки - гріх, і підпалювати котам хвости - гріх, і не шанувати старших - гріх, і не вчити уроки - гріх, і не допомагати батькам - гріх, і не прочитати всіх книг у бібліотеці - гріх, і не писати віршів, коли вони самі складаються - гріх, і не бачити щодня вашу "Марію" - гріх, а жити без неї, коли вкрали - смерть...

От, дивіться. Ваша "Магдалина" - пропаща жінка, але яка вона прекрасна! Ви начебто стверджуєте: так, людина слабка, вона не завжди може встояти перед спокусами, але щире каяття очищує її душу, і в цьому вона сильніша, безсмертніша за міфічних богів" [36;96-97].

Якщо заглибимося в міфологію імені, то звернемо увагу на те, що Марія - рідкісно розумна і схильна до філософії; це екстрасенс, психоаналітик, у неї завжди є піднесені, майже надлюдські спроможності [див.:109;206-209]. Буквально до останніх сторінок п'єси здається, що саме Марія є для інших Чорною зіркою, гравітаційна сила якої непереборна. І раптово Дмитро, той, хто був тихим і залишався дотепер у тіні, віддає Дівчині-примарі розпорядження - "Дій!", і Марія першою із світу реального переходить у світ ритуальної шаленості, а сяючий Дмитро демонструє свою гравітаційну перевагу:

"Дмитро. Так, милі сисунці, пора зрозуміти, що чорна зірка, колапс гравітаційний і так далі - це я, я, а не ви... Ну, може, хто-небудь хоче перебороти моє підле тяжіння? Йдіть. Ви нічого не втрачаєте, крім цього райського кутка. Ну, вперед!.." [36;98].

І якщо в міфологічному просторі п'єси Марія розташована праворуч від Дмитра, то ліворуч від нього постійно маячить Дівчина-примара. Міфопоетика цього образу дуже специфічна: Дівчина-примара, закохана в Дмитра, зовні пасує перед "Чорною зіркою", ненавидить Марію, але є невід'ємною частиною компанії, яка заправляє в кафе й у Дмитровій майстерні. Вона знає слабкості всіх і вміє тонко маніпулювати цими слабкостями. Але головне - вона володіє магічною таємницею змішування рідин (у тексті п'єси - фруктових соків) у визначених пропорціях і одержання в результаті цього чарівного напою, який дає їй повну владу над людьми (порівняймо з середньовічними алхімічними таємницями!).

К.Юнг виділив два дуже важливих архетипи, які перебувають, так би мовити, на межі особистого й колективного несвідомого (вони виявляються в кожній особистості, але формуються індивідуальним способом), - це машкара й тінь.

"Машкара - це соціально й особистісно прийнятна маска, що показується іншим і, певною мірою, самому собі. Не будучи "справжньою" особистістю, машкара необхідна для життя в людському товаристві і фактично становить собою компонент справжнього Я. Загроза для особистості полягає в тому, що вона може настільки повно ототожнити себе зі своєю машкарою, що справжнє Я залишиться

нереалізованим, або створити недостатньо ефективну машкару, приречуючи себе тим самим на неповноцінність у цій галузі.

Тінь - це частина особистості, що містить елементи, протилежні тим, які показує світові машкара. Тому вона ховається від світу і свідомості. У повсякденній свідомості тінь мислиться неминучою "темною стороною" або злом у душі особистості, що з'являється уві сні в образі вбивць, чудовиськ та ін. Індивідуум повинен визнати і збагнути свою тінь, бо в інакшому випадку вона буде жити в ньому своїм життям" [35;673]. Про ці архетипи, "зодягнені" в іншу словесну форму, задовго до Юнга міркував Діоген Лаертський: "Уявлення (phantasia) і примара (phantasma) - різні речі. Примара - це те, що здається нашим думкам, як це буває уві сні; уявлення - це відбиток у душі, тобто деяка зміна в ній" *[62,262].*

Очевидно, що Марія і Дівчина-примара становлять собою два різні архетипові образи, наділені протилежними якостями (див. табл.2.1.):

Таблиця 2.1.

Жіночі архетипи п’єси Я Верещака "Чорна зірка"

МАШКАРА	*ТІНЬ*
Марія	Дівчина-примара
Фізично відчутна реальність	Ілюзорність
Розмежування себе і своєї соціальної маски	Перевтілення у власну тінь
Яскрава зовнішня врода	Зовнішня невиразність
Добровільна відмова від влади над іншими людьми	Прагнення панувати над іншим і спроможність домогтися цього за будь-яку ціну
Спроможність до моральної рефлексії	Моральна спустошеність

Якщо скористатися термінологією К.Юнга, то архетип машкари характеризує Марію, архетип тіні - Дівчину-примару. І те, що у фіналі п'єси в ролі ієрофанта виступає саме Дівчина-примара, яка вирвалася з-під влади Дмитра, свідчить про переважання світу ірреального над

світом реальним у містичному таїнстві Ярослава Верещака. Зрештою, саме Дівчина-примара виявляється жаданою Чорною зіркою, магічним жестом перетворивши інших учасників дійства на дебілів. Вона розставляє їх у магічне коло, ритуально спрямовує вгору їхньої голови, а себе представляє як нову господиню кафе-театру, обіцяючи глядачам нову "Чорну зірку". Поміркувавши, вона виводить із магічного кола Дмитра, "розчакловувати" якого вже безглуздо: "розчаклований", він нездатний на почуттєвий сплеск, на повнокровне життя, оскільки власноруч уже давно "зачаклував" себе. Показова фінальна ремарка п'єси -

"Дебіли слухають космос.
Завіса" [36; 1 00].

Я.Верещак свідомо використовує прийом "театру в театрі", зводячи його в "Чорній зірці" у ранг драматургічного принципу. "Ситуація "Театр у театрі" не просто множить світи до нескінченності (уявіть собі два люстерка, поставлених візаві), але оголює всіх персонажів, які опинилися на подвійній сцені" [158;31]. Цей прийом Я.Верещак вже апробував раніше в п'єсах "Брате мій!.," "Імпровізація" і "Уніформіст." У 1989 році І. Мамчур писав: "Сьогодні українська драматургія намагається переглянути постулати, що здавалися раніше незаперечними. Як ніколи гостро звучить теза, висунута понад шістдесят років тому Лесем Курбасом: українські драматурги (втім, чи тільки вони?) бояться формальних скрут у своїй творчості, плазуючи перед найбільш ортодоксальними методами реалізму в лапках. Звідси - істотні втрати в галузі власне театральної специфіки жанру, скутість проблемного мислення, обмеженість експерименту як основи будь-якої творчої діяльності" [129;75]. Все, сказане критиком, не стосується Я.Верещака, який сміливо експериментував на ниві драматургічних прийомів та театральної форми.

Семантика створеного драматургом неоміфологічного символу - Чорної зірки - може бути проаналізована набагато об’ємніше, ніж спочатку закладений у цьому образі астрофізичний зміст. Якщо розглянути цей образ, розділивши його на складові частини (номінативна домінанта "зірка" і символічний епітет "чорна"), то можна розкрити ще декілька змістів, які таїть у собі центральна міфологема п'єси.

Зірка в символіці трактується як "присутність божества, верховенство, вічне й невмираюче, вище досягнення, посланець Бога, надія (сяюча в пітьмі), очі ночі" [109;97], як "перевага, сталість, провід, захист, пильність, спрямованість" [194; 107]. Давні люди вірили, що зірки керують людськими долями, вважали їх божествами або помічниками божеств. Про підвищений інтерес до проблеми "Зірки Волхвів" докладно пише Вернер Келлер [див.:86;384-395]. Образ Чорної зірки може асоціюватися з Чорним вогнем - кабалістичним терміном для позначення Абсолютного Світла і Мудрості ("чорний" в силу незбагненності для нашого обмеженого розуму" [24;455]): у такому випадку Чорна зірка може бути антиподом Зірки Волхвів, що проголосила світові про народження Боголюдини, і означати звістку про народження (або перетворення) представника світу темряви.

"Бог як світло є джерело кольору. Чорне - це первісний морок, неявленне, пустота, зло, тьма смертна, ганьба, розпач, руйнація, зіпсованість, горе, сум, приниження, знищення , вага, сталість. Чорне означає час жорстокий, нещадний та ірраціональний... Колір хаосу" [109;356-357]. За Дж.Трессидером, "чорний колір майже повсюди постає як колір негативних сил і сумних подій. Він символізує тьму смерті, неуцтво, розпач, горе, бажання, скорботу й зло (сатану називають князем темряви), нижчі рівні або щаблі світобудови (загробний світ, первинний хаос в алхімії) і лиховісні пророкування" [194;410]. Чорний колір може асоціюватися з жалобою, із похмурим аспектом чаклунства, чорної магії, чорних мистецтв. О.Блаватська вказує, що чорна магія зловживає аномальними силами в егоїстичних цілях: "Це зловживання може бути і ненавмисним, але все ж це "чорна магія" усякого разу, коли будь-що зроблено феноменальним способом лише заради власного задоволення" [24;455].

Магічне число чорного кольору - 8. Саме священні межі цього числа намагаються оберігати різні персонажі в "Чорній зірці":

"Петро... Пора зрозуміти, що наша свобода - це ми, коли нас четверо й четверо... Хоча б тому, що ми настільки знаємо один одного, що можемо зрозуміти не тільки те, що говоримо, але й те, що робимо... А значить - ми вільні. Ми, коли нас четверо й четверо. І коли ми тут!.. Так

давайте ж оцінимо цей куток гідно і зробимо все, щоб ніколи більше не з'явився дев'ятий" [36;93].

Вісім свічок -- саме стільки Дівчина-примара просить Толю поставити у Володимирському соборі -- за всіх.

"Чорна зірка" -- не лише колапс безпосередніх учасників сценічної дії: це містичне таїнство посвяти глядачів у джерела нашого національного колапсу й у сакральні таємниці його подолання. Ідея національної самосвідомості персоніфікована в образі Андрія. Шлях до усвідомлення, ідентифікації себе як українця для цього персонажа, який не обрубав остаточно своїх національних коренів, по-алостольскому важкий і тернистий: від відтворених, попри неймовірний англомовний акцент, декількох слів рідною мовою на початку п'єси ("Та-то. . нень-ка... тро-ян-да... капелюх... чорнобривці... ко-хан-ня... бать-ків-щи-на... ва-ре-ни-ки... си-ву-ха..." [36;77] до усвідомлення свого хреста (хрест - головний атрибут біблійного апостола Андрія), своєї місії духовного пастиря, до готовності будь-що-будь нести цей хрест:

"Андрій. Ех, товариство... Тарас Бульба... Наливайко, Сковорода, Тарас Григорович, Леся, ніжна й непохитна Леся Українка, невже я... невже мене доля послала замість вас... духовним пастирем - мене? ! *(Плаче, йде до виходу.*)" [36;98].

І навіть цинічний Дмитро, який розміняв життя на дрібниці, загубивши себе, втративши сенс власного існування, намагається втягти глядачів у національну посвятницьку містерію, допомогти їм усвідомити себе українцями. Його останній монолог - це публіцистична вершина п'єси:

"Актор-Дмитро. ... Андрію, земляче мій...Ці ваші монологи, особливо останній про батьківщину - це не просто публіцистика, не абстрактне обвинувачення слабовольних і продажних, ні! Це ваш біль, муки, роздирання духу, свідомість власної провини, адже ви теж - так, ви теж! - як і всі ми, винуваті в тому, що наша Батьківщина, наш мова, наша культура, наша історія, наш храм... Що всі ми дійшли до... до всього цього... Розумієте?.. *(Повертається у бік* залу.) Розумієте?.." [36;100].

Щодо п'єс, аналогічних "Чорній зірці" Я.Верещака, І.Цунський пропонує новий термін. "За аналогією з "реляційною" теорією сприйняття, я назвав би подібні п'єси "реляційною драмою". Всередині

цих текстів панують принципи, аналогічні законам квантової фізики: принцип відносності, який говорить, що присутність стороннього спостерігача (читача, глядача) впливає на поведінку всієї системи (п'єси); принцип непевності, який не дозволяє визначити точно всі характеристики системи... Вся система є динамічним, придатним до змін об'єктом. Не той текст, зрозуміло, що надрукований на папері, а той образний світ, який народжується в процесі читання п'єси. У реляційній драмі не можна раз і назавжди однозначно вимовити словами багато звичних для режисера понять: ідея, надзавдання, наскрізна дія та ін. Можна лише з певнимГступенем наближення простежити їхню динаміку розвитку за ходом п'єси. Здається, саме ця відносність, рухливість і можливість множинного фокусування породжує те, що ми називаємо "містикою" "[220; 177].

До п'єси "Чорна зірка" архетипово тяжіють драми Марії Віргінської "Битва при Ветилуї, або Друге пришестя Олоферна", Марії Арбатової "Взяття Бастилії", у постригу - матері Марії, а у світі Єлізавети Кузьминої-Караваєвої "Ганна" і багатьох інших.

Безумовним є те, що в сучасній драматургії з'явилися п'єси, які вимагають нетрадиційного підходу до аналізу їх "містичної" і "міфологічної" природи.

Таким чином, посвятницька містерія є досить продуктивним жанром-трафаретом сучасної драми взагалі, зокрема сучасної української драми

Отже, властива українській драмі "нової хвилі" модель "театру в театрі", яку ми на матеріалі окремих п’єс розглянули крізь призму жертовного ритуалу та посвятницької містерії, є поважним естетичним набутком нашої національної драматургії (найяскравішими, як на наш погляд, тут постають імена львів’янина Василя Босовича та киянина Ярослава Верещака). Така модель відкриває простір для

культурологічного та теософського сприйняття драматургічних текстів і надає можливість застосувати щодо сучасної драми методи архетипної критики.

Ми поділяємо позиції Дж.Фрейзера, К.Юнга, С.Аверинцева, Дж.Харрисона, Р.Чейза і' Н.Фрая щодо того, що "ритуалеми" і "міфологеми" можна розглядати не як архаїчні *ПРООБРАЗИ,* а як універсальні *ПРАОБРАЗИ* мистецтва, як найглибше підґрунтя твору, на якому і може вирости його безпосередня конструкція. Однак, усвідомлюючи, що будь-які надособистісні символи і трансісторичні архетипи виступають лише інструментарієм, "мовою" мистецтва, а не його безпосереднім мовленням, і що будь-який літературний твір виникає не з абстрактних і абстрагованих конструкцій, а з індивідуального світу конкретного автора, ми намагаємося ідентифікувати особливості вияву й функціонування архетипових культурних структур в індивідуальних відображеннях драматургів "нової хвилі" (Я.Верещак, В.Босович, В.Чепурин, О.Шипенко та ін.). Безумовно, запропонований нами підхід не претендує на універсальність і є лише одним із безлічі можливих аспектів інтерпретації досліджуваних п'єс.

Наголосимо, що ритуально-міфологічний підхід вузько специфічний і припускає розгляд твору як замкненої єдності, як вкрай умовного утворення, співвідносного головним чином лише з літературною традицією. Ми дещо вийшли за межі такого підходу й у першому підрозділі вибудували певні типологічні ланцюжки, характерні для драматургії 80-х років XX століття в межах одного тематичного діапазону. Так, особливості драми як жертовного ритуалу розглянуті нами на прикладі типологічного ряду п'єс "афганської тематики" із кількох причин:

по-перше, для п'єс даного спектру характерна типологічна спільність головних персонажів; ідентичні вихідні ситуації дозволяють аналізувати паралельно й архетипову модель, і русло її індивідуального творчого трактування, прокреслене кожним окремим драматургом;

по-друге, наявність наскрізного мотиву жертви (як справжньої, так і замісної) надає можливість цілеспрямовано розглядати ці твори крізь

призму саме одного типу ритуальних таїнств - через обряди жертвопринесень;

по-третє, типологічно подібним є міфічний простір розглянутих нами п'єс, поділений на світ "наш" і "потойбіччя", властивості якого несуть вчорашні "афганці".

Головні персонажі п'єс В.Босовича "Залізні солдати", В.Чепурина "Сурмачі та сажотруси", О.Єрнєва "Ми прийшли" і В.Розова "Вдома" розглянуті нами як медіатори, як посередники між світами - "нашим" і "чужим", як ті, хто несе амбівалентні функції обох світів; однак якості "потойбіччя" в цих персонажах домінують, придушуючи сили "нашого" світу. Драматурги при цьому не уникають запрограмованої оціночності, що свідомо занижує рівень художнього сприйняття як образів, так і самих п'єс. Розглядаючи ключову роль опозиції поколінь у п'єсах афганської тематики, ми звертаємо увагу на те, що статус жертви в них міцно закріплений за "альтернативним" поколінням, що мотив суду, судилища трансформується в них на свій міфічний виверт - самосуд.

В процесі аналізу рольових амплуа вчорашніх афганців у п'єсах українських і російських драматургів ми доходимо висновку, що головні персонажі досліджуваних драм не стільки приносять жертви, скільки розігрують ритуал жертвопринесення, що архетипово зближує їх із "надмаріонетками" Г.Крега, а п'єси зводить до драматургічного кліше "театру в театрі".

Щодо розглянутих нами п’єс афганського діапазону запропонований В.Босовичем символ "залізні солдати" універсальний: він архетипізує персонажів різних драматургів, семантично окреслює особливості їхньої міфопоетики, пояснює їхню символіку і дозволяє говорити про образи воїнів-афганців як про літературний тип, вироблений східнослов'янською драмою 80-х років XX століття.

Ми припустилися сміливості розглянути дві непересічні українські п’єси - "Опір" В.Босовича і "Чорну зірку" Я.Верещака - крізь жанровий трафарет посвятницької містерії. Можливі вади наших окремих зауважень частково виправдані неусталеністю такого підходу до тексту п’єси в сучасному українському літературознавстві. Розглянувши суттєві аспекти посвятницької містерії як жанру "переддрами", ми робимо висновок про певну містерійну метаструктуру, яка, існуючи ще до змісту,

несе в собі організуючі, упорядковуючі моменти, через що може бути обрана драмою як локус - джерело, як образ - матриця. Тут вельми продуктивним аспектом дослідження ми вважаємо особливий характер символізму містерій, успадкований сучасною українською драмою. Шляхи містерійної присвяти в розглянутих нами п’єсах тотожні етапам духовної подорожі людини в посвятницьких містеріях, що їх традиційно виділяє містична теологія *(ОЧИЩЕННЯ ОСЯЯННЯ ЄДНАННЯ).*

Містерійна канва у В.Босовича вибудована лінійно, драматург ретельно дотримується всіх складових сюжетних норм жанру: в його п’єсі "Опір" навіяні компоненти штучної сліпоти - прояву нового зору; штучної німоти - отверзання вуст; осяяння через посвятницький ланцюг жорстокості; нарешті - жанрово витримана ритуальна клятва. Архітектоніка "Чорної зірки Я.Верещака порівняно з п’єсою Босовича гранично ускладнена: єдине містеріальне таїнство тут утворюється з декількох мікротаїнств та їхніх вивертів, що істотно ускладнює ритуальну конструкцію п’єси. Посвячувані в головне таїнство постійно змінюють одне одного, і неофіт у наступну мить постає ієрофантом - це головний принцип побудови локальних мікротаїнств. Всі персонажі п’єси по черзі опиняються на подвійній сцені, що дає можливість розглядати їхні ролі і рольові амплуа крізь призму міфопоетичних контрапунктів "театру в театрі" - ляльки, актора, режисера, маски тощо.

Аналіз "Чорної зірки" ми завершили постановкою проблеми про можливість розгляду подібних п’єс як "реляційних" драм, що мають унікальну міфологічну й містичну природу.

ВИСНОВКИ

Підводячи підсумки розглянутих нами аспектів взаємодії і взаємозумовленості драми і міфу, відзначимо таке.

Оскільки і театр, і міфологія - це два автономні універсальні інститути людства, їхнє органічне поєднання дозволяє спостерігати унікальний естетичний і значеннєвий ефект.

Зв'язок міфу і театру двосторонній, тому п'єси, які ретранслюють міфологічний матеріал, утворюють особливий шар драматургії. Міфологія українською драмою 80-х років XX століття використовується досить широко, а саме:

- як матеріал театру;
- як джерело сюжетики й образної системи драматичних творів;
- як первинне знання, відтворення якого моделює ситуацію не повідомлення, а пізнавання;
- як архетипова модель, ритуалема, структурний принцип драми.

Театр, у свою чергу, може виступати як контрапункт, естетичний міф або постулат для літературних текстів, особливо для текстів драматургічних.

Всі позатеатральні феномени, зовні аналогічні театру, як-от: суспільні форми обрядів, карнавали, ходи, дитячі ігри, народні свята та ін.,- мають виразну міфологічну, ритуальну природу. При аналізі подібних феноменів ми вдаємося до аналогії з відтвореним на театрі ритуалом; тому модель театрального ритуалу, що ретранслюється українською драмою 80-х років XX століття, має величезне культурне і соціальне значення. Парадоксально, що багато позатеатральних форм інтепретації дійсності в остаточному підсумку аналізуються в категоріях міфології і театру одночасно, а ключовими поняттями подібного аналізу виступають:

- ритуальна сутність буття людини;
- драматичність функціонування людини в світі;
- символічна природа міфологічного образу;

- двоїста природа театрального знаку (його умовність і безумовність).

І міф, і драма є. структурами, всередині яких порушене діалектичне співіснування суперечностей. Наприклад, про сучасну драму, набагато більш обумовлену ритуалом і міфологією, ніж специфікою відтворення й імітації, можна говорити як про концентровану форму "криптоміфологічної" поведінки людей.

Драма, яка створює літературний образ, і театр, який створює візуальний образ, є явищами різними. Однак сама фактура літературного матеріалу, себто драматичного твору, споконвічно зорієнтованого на сценічне втілення, повинна враховувати специфіку театрального спектаклю як дійства, як містерії. Драма є унікальним естетичним утворенням, що свідомо оголює і загострює всі суперечності дійсності видимої й невидимої, що акцентує їх.

Відзначені в сучасному суспільстві тенденції до драматизації та театралізації життя викликають інтерес не стільки до драматургії, скільки до її внутрішніх законів, які, за умови їхньої вдалої трансформації, можуть реально використовуватися в медицині, соціології, історії, політиці, психології, теології, магії тощо. Ці закони певною мірою впливають на різні сфери самовиявлення людини та її самореалізації в житті, незалежно від того, наскільки людина обізнана в історії театру та драми.

У надрах найдавніших міфів, обрядів і ритуалів ми виявляємо наявність численних елементів драматичності. Наголошуємо, що способи сценічного вираження, драматургічної міфологізації та драматична дія протягом багатьох століть практично не змінилися, а всі найважливіші елементи сучасної драматичної та сценічної практики в зародковому вигляді вже присутні в імпровізованому ритуальному театрі прадавніх цивілізацій. Причому споконвічна природа цих елементів має ритуально-міфологічний, а не естетичний характер.

Розглянуті нами передтеатральні форми самореалізації людини - насамперед, містерія і ритуал, котрі акумулювали гру, перевтілення і розутілення, які насичені фабулою, конфліктними моментами й

обов'язковим елементом ритуального катарсису, - структурно наближені до сучасної драми. Але ні містерію, ні ритуал ми не відносимо до первинних,, примітивних форм "переддрами", оскільки дуже специфічним є їхній зміст - не розважальний, а глибоко сакральний.

Ореол таїнства, що оточує містерію і ритуал, згодом органічно переноситься і на драматичну дію.

Для нас суттєвими є ті особливості містерій і ритуалів, що пов'язані з наступним формуванням драми. Наведені нами наочні схеми демонструють архетипові співвідношення елементів у ритуалі, давній посвятницькій і середньовічній релігійній містеріях, схематичних версіях світобудови, у структурі драматургічного катарсису, драматичних амплуа тощо. Шляхом зіставлення елементів ми виявляємо багато паралелей у цих співвідношеннях, універсально структуруємо виявлені подібності і доходимо висновку про структурну типологію даних дійств і їхніх загальних архетипів - так званих "ритуалем". Ці співвідношення дозволяють говорити про драму як трансформований ритуал, точніше - один із аспектів ритуалу. Значеннєвою віссю драматургічного ритуалу можуть бути міф, архетип, ідея посвяти і т.д.

Якщо міф являє собою сакральне знання, ритуал - сакральну дію, то драма використовує і перше, і друге як продуктивні естетичні моделі. Драма, в свою чергу, виступає як ритуалізована версія міфу. Таким чином, двоїстість жанрової природи драматичного твору унікальна: міфопоетична свідомість і ритуальна форма, поєднуючись, утворюють особливий естетичний конгломерат, у якому новими гранями випромінюють і міфологічна символіка, і видовищні аспекти таїнства.

Аргументуючи взаємозумовленості міфу і драми, доходимо висновку, що в надрах міфу містяться численні зародки драматичності:

- у сюжетиці багатьох міфів є драматичне (частіше трагічне) протиборство різних сил, для міфу характерні і драматургічний персонаж із його чітко промальованим характером, і драматургічна

інтрига, рушійною силою якої виступають, як правило, не герої - фізичні антагоністи за принципом "позитивний персонаж" - "негативний персонаж" (як, наприклад, в епосі), -- а метафізичні протиставлення: роздвоєння душі, перевтілення, внутрішні психологічні колізії та ін.;

- характери міфічних героїв висвітлюються в дієвому, а не в оцінному відображенні, що зближує міфічну дію з драматичною; не випадково до стародавньої трагедії міф входить практично у своєму первинному вигляді, легко лягаючи в драматургічну канву;

- міфи мовби втягували читача до поля свого магічного таїнства, домагаючись ефектів співчуття, співучасті, співпереживання, на що зорієнтовані за своєю природою і ритуал, і драма;

- особливу нішу драматичних елементів міфу утворює катарсис, якого не позбавлені кульмінаційні моменти багатьох міфів. Катарсис одночасно є категорією і ритуальності, і драматичності. Ми розглядаємо катарсис через містеріальний аспект причастя і висуваємо припущення про визрівання драматичного катарсису в надрах міфу;

- драматичні "триєдності" (дія - місце - час) ми розглядаємо крізь призму ритуальної тріади (учасники ритуалу - жертовний вівтар - момент заклання жертви), що дозволяє вести мову про обрядову та літургійну сутність драми, сприймати стародавню драму як утілення "священної історії" (міфу) за допомогою "священної гри" (розігруваного на сцені богослужіння), а сучасну драму як "пригадування" священної історії - пригадування підсвідоме, архетипове.

У визначенні міфологічної сутності драми в ролі посередника між драмою і міфом ми розглядаємо гру, а також міфічні й містичні якості, якими неодноразово наділяли гру історики й теоретики драми. Звертаємо увагу на те, що дійсність, сприйнята як макротеатр, як макрокосм, часто істотно ускладнює завдання актора - театрального мікрокосму, оскільки йому доводиться не просто "грати", а "грати граючого": улюблені акторами персонажі часто грають роль не лише на сцені, але й до цього - у самій п'єсі, в зафіксованому її тексті, виступаючи одночасно як об'єкти і суб'єкти гри. Нашарування вже

запрограмованої в тексті ситуації гри на сценічну версію п'єси часто створює ситуацію "театру в театрі" навіть там, де така ситуація літературно не запланована. Спектр ігрового виявлення таких персонажів може бути або спрямовано у таємні закони театральної влади над людиною, її почуттями й емоціями, або звернено в міф.

Сама "ярусність" будь-якого театру містеріальна за своєю природою та зорієнтована на міфологічні уявлення про те, що невидимий світ настільки ж реальний, як і видимий, і настільки ж чітко й упорядковано організований та структурований. Театр при цьому виступає немов магічним посередником між видимим і невидимим світами, тому для його поетики органічні такі міфоструктуруючі елементи, як ритуальна постановка, маріонетка (та її інваріанти: манекен, декорація, лялька, робот та ін.), маска, машкара, тінь, міфічні двійники, образи явищ із потустороннього світу або потойбіччя тощо. Ці театральні міфоструктури продуктивно опановані українськими драмами "нової хвилі".

Розглянувши різні символічні іпостасі маріонетки, маски, актора і режисера, ми виявляємо специфіку їхнього статусу в сучасній драмі, обумовлюючи синкретичність міфологічних ресурсів драми та характерні для кінця XX століття метафізичні втілення названих символів (наприклад, коли маска трансформується в амплуа, актор - у маріонетку, персонаж - у режисера або ляльку без видимої трансформації обліку перед глядачем). Такі метафізичні втілення особливо характерні для західноєвропейської драматургії середини XX століття і багато в чому визначають поетику так званого "театра парадоксу". В українській драмі їхній пік припадає на 80-і роки XX століття (п’єси Я.Верещака, А.Дяченка, В.Босовича, М.Віргінської та ін.).

Отже, драма кінця XX століття тяжіє до міфу не стільки як до матеріалу, скільки як до способу усвідомлення дійсності, інваріанту універсальних законів буття. Тому драматургами широко використовуються можливості асоціативного відтворення реального світу, міфологічна алегорія зазнає характеру притч, виміри поза часом

абсолютизовані, історична конкретика розмита, а події несуть відтінок універсалізму. Міфологічний принцип побудови сучасної драми дозволяє драматургам створити надчасову і надсоціальну модель світу, звести до форми каталогу події-типи, які у цьому світі відбуваються (тобто ритуалізувати сучасність). Художня реальність у цьому випадку набуває рис надреальності, де повсякденне є алогічним, а парадоксальне - характерним. Людське життя за допомогою драматургічної техніки втілюється у визначені моделі-макети, кожна подія в такій моделі символічна, а кожний персонаж міфічний.

П’єси українських драматургів В.Босовича, Я.Верещака, В.Чепурина, О.Шипенка розглянуті нами частково з позицій ритуально-міфологічної школи. При цьому ми підійшли до висновку, що художній вимисел може бути реалізований як у довільному вигляді, так і в певних структурних формах, вироблених попереднім розвитком культури, на базі чітко зумовленого структурного принципу. Мотиви, сюжети або жанри при цьому виявляються немов парафразами того самого змісту, здатного багаторазово варіюватися в мистецтві. Парадоксально тут сприймаються два дуже суттєвих моменти:

1) письменник (драматург) позбавлений певної установки на копіювання ритуалу або наповнення його стійкої форми своїм художнім змістом;
2) письменник (драматург), пишучи свій твір, може навіть не мати ані цілісного, ані уламкового уявлення про міф або обряд, що структурують даний твір.

Себто структура мовби проростає крізь тканину п’єси, даючи про себе знати поза залежністю від сюжету, персонажного ряду, комунікативних ситуацій і індивідуальної стилістики драматурга. Очевидно, неосяжний арсенал "колективної пам’яті" клішує типологічно подібні ситуації життя, мислення, аналітичного сприйняття, а в потрібний момент відтворює один з інваріантів, що зберігаються в цій пам’яті. ПодібнМнваріанти послідовно ретранслюються в різних історичних і національних контекстах, наповнюються конкретним

соціальним і естетичним змістом, іноді модифікуються до невпізнанності або пародіюються. Але саме вони є одним із стійких факторів, який забезпечує наскрізну єдність людської культури.

Форми-трафарети посвятницької містерії та жертовного ритуалу ми розглянули як структурні ритуалеми української драматургії 80-х років XX століття. Маємо відзначити, що архетип жертовного ритуалу українською драматургічною традицією опанований більш досконало, ніж наступний архетип посвятницької містерії.

Так звана "афганська" драматургія, розглянута нами з точки зору жертовного ритуалу як драматургічного жанру ("Залізні солдати" В.Босовича, "Сурмачі і сажотруси" В.Чепурина та ін.), наочно доводить, що українські драматурги не механічно копіюють форму ритуалу, а опановують ключові жанровоутворюючі засади цього видовищного таїнства. Наприклад, під своєрідне переосмислення українською драмою 80-х років XX століття підпадає ключова фігура жертвопринесення - постать жертви. Ми доходимо висновку про наявність в аналізованих драмах мотиву замісної жертви, який з локального в кожній узятій ізольовано драмі перетворюється на глобальний, коли йдеться про цілу низку п’єс у рамках одного тематичного діапазону. Мотив замісної жертви в поетиці ритуалу чи не найголовніший, бо заміщення жертви позбавляє сенсу самий ритуал, профанізує його та перетворює на пародію, фарс або виверт.

Ще одне цікаве спостереження маємо в ритуалемному аналізі п’єс 80-х - просторові геронтологічні опозиції, наявні в драмах. Протиставлення і значеннєва запрограмованість цих опозицій, наприклад, у "Залізних солдатах" В.Босовича утворюють чотиривимірну модель, яка зводить символічний простір п’єси до геометричної фігури хреста - символу найціннішого офірування в культурному контексті людства. Наголошуємо, що подібна просторова модель п’єси взагалі властива східнослов’янській драмі вісімдесятих років.

Концепція головного персонажа, якій підпорядкована поетика "афганської" драматургії, має генетичні сходження до літературного

стереотипу Дон Кіхота і його більш пізніх літературних ремінісценцій. Українська література 20-х вже зверталася до літературного донкіхотства як до принципу естетичного мислення (М.Куліш, Ю.Яновський, Я.Галан). Зіставляючи літературне донкіхотство 20-х з драматургічним донкіхотством 80-х, доходимо висновку, що літературні донкіхоти 20-х, які є етичними двійниками і супутниками своїх авторів і осмислюються тільки крізь призму їхніх трагічних доль, вирізняються складністю, багатогранністю й підтекстовістю літературних характерів. А драматурги 80-х, дистанційовані від своїх донкіхотствуючих персонажів, запрограмовані на оціночне ставлення до них, що значно спрощує характери дійових осіб і сприяє їх етичній та естетичній однозначності, на відміну від гнучкої естетичної амбівалентності 20-х.

В аналізі рольових амплуа вчорашніх афганців у драмах 80-х ми наголошуємо, що персонажі не стільки "приносять жертви", скільки "грають у жертвопринесення", не здійснюють жертовний ритуал, а розігрують його. Архетипово такі амплуа наближують їх до "надмаріонеток" Гордона Крега, а самі п’єси при цьому зведені до драматургічного кліше "театру в театрі".

Розглянуті нами крізь жанрову призму посвятницької містерії п’єси В.Босовича та Я.Верещака ґрунтуються на ідеї ритуальної посвяти. Поетику цих п’єс визначає семантика таїнства - адже містерія як жанр була саме таїнством, що ретельно витримують обидва драматурги. Лінійна спрямованість містерійної посвяти у В.Босовича протиставлена концентричному принципові нагнітання кількох локальних таїнств навколо єдиного надзмісту - посвяти читачів у зовнішні й глибинні причини нашого національного колапсу, як це робить Я.Верещак. Обидві п’єси на наших очах перетворюють учасників містерії. Зокрема, "Опір" вибудовано так, що метафізично вмирають невпевнені в собі люди, котрі ладні були жити з половинчатою ненавистю до фашизму. І метафізично народжуються нові, через опанування вищої сакральної таємниці здатні на відкрите протистояння фашизмові. "Чорна зірка" ж взагалі розглянута нами як

п’єса невпинних перетворень. Якщо В.Босович не наголошує на ритуалістичному характері своєї драми, то Я.Верещак, навпаки, відкрито декларує неприховану ритуал істинність, принципову установку на посвятницький характер драматургічного таїнства, покликаного вирвати посвячуваних із рутинного світу фізичної реальності і через їхнє прилучення до вищих сакральних таємниць розмістити їх у чистому просторі трансфізичної над реальності, себто у просторі ритуальному. Герої п’єси по черзі опиняються як у ролі неофітів-ієрофантів, так і у ролі "Чорної зірки". Ми робимо висновок про багаторівневе розгалуження центральної міфологеми п’єси, що утворює неймовірно ускладнену драматургічну архітектоніку твору. Більшу частину п’єси персонажі грають не-себе, але постійно тримаються в межах замкненого кола ритуальної ініціації, спроба вирватися за межі якого перетворює героїв "Чорної зірки" на дебілів. Зовнішні трансформації, які відбуваються з персонажами п’єси, актуалізують театральні виміри цієї драми, і поруч із "масками" й "маріонетками" постають архетипові моделі "машкари", "надмаріонетки", "тіні". Ми засвідчуємо, що в образі Марії лялька проходить шлях містеріального таїнства, щоб через посвяту відродитися людиною. Аналізуючи співвідношення між архетипами машкари й тіні у тексті п’єси, наголошуємо на домінуванні світу ірреального над світом реальним у містичному таїнстві Я.Верещака.

Загалом розглянуті нами п’єси дозволяють константувати високу естетичну значущість кращих українських драм 80-х років ХХ століття і вести мову про те, що драматургія цього періоду є дійсно "новою хвилею", аксіологічно вагомим набутком не лише національної української драми, а й європейської літератури кінця ХХ століття. Безумовно, окреслене нами коло проблем не вичерпує всього спектру міфопоетики драми та реалізації її міфопоетичної свідомості. Та й драма 80-х років є явищем настільки масштабним, що його неможливо збагнути й цілісно проаналізувати в рамках одного локального дослідження. Шляхи подальших наукових пошуків у цьому річищі, яке вбачається нам надзвичайно плідним, мають враховувати

різновекторні літературознавчі набутий і вийти значно ширше за межі засад ритуально-міфологічної школи. Гадаємо, що суспільство наше вже досить зріле й свідоме, що тепер воно не облишить непересічне естетичне явище на узбіччі 80-х - на узбіччі складних, але вагомих років нашої національної історії та культури.

То ж маємо пам’ятати, що драматургія - ключова частина національно-історичного лібретто...

СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Аверкіевь В.Д. О драме : Критическое рассужденіе съ прилож. - Изд.2. - СПб.: А.С.Суворинъ. - 1907, - 323с.

2. Аникст А.А. История учений о драме: Теория драмы от Гегеля до Маркса. - М.: Наука, 1983.-288с.

3. Аникст А.А. Теория драмы в России от Пушкина до Чехова: История учений о драме. - М.: Наука, 1972. - 644с.

4. Аникст А.А. Теория драмы на Западе в первой половине XIX века. Эпоха романтизма. - М.: Наука, 1980. - 343с.

5. Аникст А.А. Теория драмы от Аристотеля до Лессинга. История учений о драме.-М.: Наука, 1967.-455с.

6. Анісімова Н.П. Лірика Оксани Лятуринської як явище естетики чину і міфотворення: Автореф. дис... канд. філол. наук: 10.01.01. / НПУ ім. М.П.Драгоманова. - К., 1999. -21с.

7. Антракт: Театральний колаж - 88 / Упоряд. Л.І.Жиліна. - К. Молодь, 1988. - 160с.

8. Афанасьева В.К. Литература Древнего Двуречья *И* История всемирной литературы. В 9-ти т. Т.1. - М.: Наука, 1983. - С.82-117.

9. Балухатый С.Д. Проблемы драматургического анализа. - Л.: ACADEMIA, 1927.-89с.

10. Бахтин М.М. Проблемы поэтики Достоевского. - 4-е изд. - М.: Советская Россия, 1979. - 318с.

11. Бахтин М.М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура средневековья и Ренессанса. - М.: Наука, 1965. - 527с.

12. Бачелис Т. Интеллектуальный театр // Современный зарубежный театр: Очерки / Отв. ред. Б.И.Зингерман. - М.: Наука, 1969. С.39-79.

13. Бауэр Р., Дюмотц И., Головине. Энциклопедия символов: Пер. с нем. - М.: КРОН - ПРЕСС, 1998. - 512с.

14. Белый О.В. Литературно-художественная ценность. - К.: Наукова думка,1986. - 358с.

15. Бентли Э. Жизнь драмы: Пер. с англ. - М.: Искусство, 1978. - 368с.

16. Бенуа А. Марионеточный театр *И* Современная драматургия. - 1989. - №2. - С.198-201.

17. Бердяев Н.А. Самопознание (Опыт философской автобиографии). - М.: Книга, 1991.-446с.

18. Берёзкин Ю.Е. Голос дьявола среди снегов и джунглей: Истоки древней религии. - Л.: Лениздат, 1987. - 172с.

19. Берковский Н.Я. Мир, создаваемый литературой. - М.: Советский писатель, 1989. -496с.

20. Берн Э. Игры, в которые играют люди: Психология человеческих взаимоотношений; Люди, которые играют в игры: Психология человеческой судьбы : Пер. с англ. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. -480с.

21. Бестужев - Лада И.В. У истоков мироздания. - М.: Детская литература, 1987. - 192с.

22. Білецький О.І. Зародження драматичної літератури на Україні // Вибрані праці в 2-х т. - Т.1. Від давнини до сучасності. - К.: Державне видавництво художньої літератури, 1960. - С. 128-208.

23. Білецький О.І. Поетика драми // Теорія драми в історичному розвитку. - К.: Мистецтво, 1950. - С.9-63.

24. Блаватская Е.П. Теософский словарь. - 2-е изд., испр. - М.: Изд-во "Сфера" Российского Теософского Общества, 1994. - 576с.

25. Блок В. Диалектика театра. Очерки по теории драмы и её сценического воплощения. - М.: Искусство, 1983. - 294с.

26. Бобошко Ю. Духовна спадщина Леся Курбаса *И* Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. і прим. М.Лабінського; Передм. Ю.Бобошка. - К.: Дніпро, 1988.-С.9-29.

27. Богдашевский Ю. "Научиться уважать себя...": Хто такі українці?// Театр. - 1991,—№6.—С.12-15.

28. Богдашевский Ю. О "неформалах "- с тревогой // Современная драматургия. - 1988. -№6. - С.52-53.

29. Бойко В. Фестиваль украинской драматургии на ... Украине // Современная драматургия. - 1987. — №4- С.228-233.

30. Бондарев Ю. Игра: Пьеса в двух действиях *И* Современная драматургия. - 1987. - №1,-С.3-32.

31. Босович В. Залізні солдати: Драма - застереження на дві дії // Антракт: Театральний колаж - 88 / Упоряд. Л.І.Жиліна. - К.: Молодь, 1988. - С.121-156.

32. Босович В. Опір: Драма на дві дії // Естафета: 36.п’єс / Вступ, ст. і упоряд.А.М.Спиридонової. - К.: Мистецтво, 1986. - С.39-77.

33. Вакуленко Д.Т. Сучасна українська драматургія, 1945-1972. Основні тенденції розвитку. - К.: Наукова думка, 1976. - 228с.

34. Волькенштейн В.М. Даматургия: Метод исследования драматических призведений. - М.: Новая Москва,1923. - 181с.

35. Великие мыслители Запада: Пер. с англ. - М.: КРОН - ПРЕСС, 1999. -656с.

36. Верещак Я. "Чёрная звезда": Коллапс гравитационный в двух частях *И* Современная драматургия. - 1989. - №2. - С.76-100.

37. Видович Ж. Трагедия и Литургия: Пер. с сербск. *И* Современная драматургия. - 1988. - №2.-С.200-211.

38. Вишневская И.Л. Размышления о советской пьесе *И* Театр. - 1992. - №2. - С.82- 102.

39. Владимиров С.В. Действие в драме. - Л.: Искусство, 1972. 159с.

40. Возняк М.С. Історія української літератури: У двох книгах: Навч. вид. -2-ге вид., випр. - Львів; Світ, 1994. - Кн. друга. - 560с.

41. Володарский Э. "Мне есть что спеть...": Пьеса в двух актах *И* Современная драматургия. - 1987. - №3. - С.75-104.

42. Волозова О. Во сне глаза души сверкают...// Театр. - 1991. - С.74-81.

43. Волошин М.А. Лики творчества. - Л.: Наука, 1988. - 848с.

44. Гаджиев К.С. Тоталитаризм как феномен XX века // Вопросы философии. - 1992. - №2.-С.23-31.

45. Гальцева Р.А. Западноевропейская культура между мифом и игрой // Самосознание европейской культуры XX века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991. - С.8-22.

46. Гаснер Дж. Форма и идея в современном театре; Пер. с англ. - М.: Издательство иностранной литературы, 1959. -256с.

47. Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм. (Эпос. Лирика. Театр). - М.: Просвещение, 1968. - 302с.

48. Гачев Г.Д. Удивление театру (Опыт философии зрелища) *И* Современная драматургия. - 1991. - №3 - С. 143-154.

49. Гиперборейская вера русов / Сборник. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 288с.

50. Голдовский Б. Пьеса для пришельцев (Из записок кукольного завлита) *И* Современная драматургия. - 1987. - №4. - С.207-216.

51. Голосовкер Я.К>. Логика мифа. - М.: Наука, 1987. - 218с.

52. Голубева З. У пошуках гармонії *И* Рік'81: Літературно-критичний огляд. - К.: Дніпро,1982.-С.152-166.

53. ГротовскийЕ. Театр и ритуал//Театр. - 1988. - №10. - С.61-72.

54. Гуили Р.Э. Энциклопедия ведьм и колдовства: Пер. с англ. - М.: Вече, А.Коржневский,1988. - 672с.

55. Гундорова Т. Проявления Слова. Дискурсія раннього українського модернізму. Постмодерна інтерпретація. - Львів: Літопис, 1997. -297с.

56. Давыдова Е. В сторону куклы *П* Театр. - 1989. - С.43-51.

57. Даркевич В.П. Народная культура средневековья: светская праздничная жизнь в искусстве IX - XVIвв. - М.: Наука, 1988. - 344с.

58. Дем'янівська Л.С., Семенюк Г.В. Українська радянська драматургія. (Тенденції сучасного розвитку). - К.: Вища школа, 1987. - 159с.

59. Дем'янівська Л. Світ у динаміці // Рік'84: Літературно-критичний огляд. - К.: Дніпро, 1985. -С.130-143.

60. Дем'янівська Л.С. Формотворчі елементи драматичної поеми // Вісник Київського університету: Історико-філологічні науки. - 1992. - Вип.2 - С.42-57.

61. Дин Э. Все женщины Библии : Пер. с англ. - М.: КРОН - ПРЕСС, 1998. -432с.

62. Диоген Лаэртский. О жизни, учениях и изречениях знаменитых философов / Ред. тома и авт. вступ, ст. А.Ф.Лосев; Пер. М.Л.Гаспарова. - 2-е изд. - М.: Мысль, 1986. - 571с.

63. Донелли И. Атлантида: мир до Потопа: Пер. с англ. - Самара, 1998. - 448с.

64. Дюшен И. "Арто - Ван Гог современного театра" // Театр. - 1990. - №8 - С.179-181.

65. Дюшен И. Преодоление границ *И* Современная драматургия. - 1988. - №4. - С.225-232.

66. Египетские мистерии. Символика Таро: Путь посвящения: пер. с англ. - К.: София, 1997. - 112с.

67. Ермакова Н. "Избавиться от иллюзий...": Хто такі українці? // Театр - 1991. - №3. - С.20-23.

68. Ернев О. Мы пришли: Драма //Современная драматургия. - 1989. - №2. - С.26-52.

69. Естафета: Збірник п'єс */* Вступ, ст. і упоряд. А.М.Спиридонової. - К.: Мистецтво, 1986.-205с.

70. Жежера В. Вісім риторичних запитань: Інтерв'ю з В. Шевченком // Український театр. - 1995. - №4 - С.5-6.

71. Жежера В. Молода українська драматургія і суверенітет нашого театру // Слово і час. - 1991. - №10 - С.92-95.

72. Жежера В. Театр починається з... // Антракт: Театральний колаж - 88 / Упоряд.Л.І.Жиліна. - К.: Молодь, 1988. - С.115-118.

73. Журавлёва А. Путь к героям времени: лирика, драма, роман // Театр, - 1989. - №11.-С.163-168.

74. Заболотна В. Спроба прогнозу *11* Український театр. - 1995, -№4. - С. 128-208.

75. Заболотна В. "The Time is out of Joint" // Театр. - 1990. - № 10.-С.74-83.

76. Затонский Д.В. Художественные ориентиры XX века. М.: Советский писатель, 1988.-416с.

77. Зубрицька М. Архетипна критика і теорія // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття */* За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.109-110.

78. Зубрицька М. Психоаналіз та теорія архетипів // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.83-84.

79. Ігнатенко М.А. Генезис сучасного художнього мислення. - К.: Наукова думка, 1986.-286с.

80. Ісус - син Бога живого: Інтерв'ю з В.Босовичем // Український театр. - 1995. - №6.-С.3-4.

81. Історія світової культури */* Керівник авт. колективу Л.Т.Левчук. - 2-ге вид., перероб. І доп. - К.: Либідь, 1999. -368с.

82. Казьмина Н. Командный заплыв//Театр. - 1992. - №3. - С.16-28.

83. Кантор Т. Театр Смерти //Театр. - 1992. - №2. - С.147-152.

84. Карягин А.А. Драма как эстетическая проблема. - М.: Наука, 1971. - 224с.

85. Каутский К. Происхождение христианства: Пер с нем. - М.: Политиздат, 1990,-463с.

86. Келлер В. Библия как история: Пер. с англ. - М.: КРОН - ПРЕСС, 1998. - 480с.

87. Кириловець А. Драматична поема Лесі Українки "Оргія": філософія національної честі // Дивослово. - 1996. - №7. - С.6-10.

88. Клековкин А. Незаконные дети "бывшей Украины" // Современная драматургия. - 1990, - №4. - С.147-155.

89. Клековкін О. ARS COQUINARIA (Театр як інтермедія) // Український театр. - 1988. - №3. - С.12-16.

90. Клековкін О. В пошуках втраченого простору *И* Український театр. - 1994. - №3. -С.16.

91. Клековкін О. Місто Майстрів *И* Український театр. - 1998. - №4 - С.30-32.

92. Клюев В. Драма и театр времён Гитлера *И* Современная драматургия. - 1992. - №5-6.-С.218-233.

93. Козлов А.В. Українська дожовтнева драматургія: Еволюція жанрів. - К., Вища школа, 1991. - 198с.

94. Коломиец Р. В своих дерзаниях всегда мы правы? *И* Современная драматургия. - 1990. - №6. - С. 185-190.

95. Кольридж С.Т. Драматическая иллюзия *И* Избранные труды / Сост. В.М.Герман. - М.: Искусство, 1987. - С.254-257.

96. Комаров В.Н. Новая занимательная астрономия. - М.: Наука, 1983. - 207с.

97. Корниенко Н. Театр "преображения" //Театр. - 1987. - №9. - С.60-70.

98. Косиков Г.К. Зарубежное литературоведение и теоретические проблемы науки о литературе *И* Зарубежная эстетика и теория литературы XIX - XXвв.:

Трактаты, статьи, эссе / Сост. и общ. ред. Г.К.Косикова. - М.: Издательство Московского университета, 1987. - С.5-38.

99. Космические легенды Востока. - Владивосток: Рубеж, 1993. - 160с.

100. Кох Э. Книга символов. Эмблемата. - М.: Издательство Ассоциации Духовного Единения "Золотой век", 1995. - 368с.

101. Кочергин Э. "Конец века. Возможно всё, но важно - зачем " Интервью с комментариями М. Дмитриевской //Театр. - 1990. - №4. - С.52-54.

102. Краткий словарь по эстетике / Под ред. М.Ф.Овсяникова. - М.: Просвещение, 1983.-223с.

103. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі: Автореф. дис...д-ра філол. наук: 10.01.01. / КНУ ім.Т.Г.Шевченка. - К., 1997. - 35с.

104. Кудрявцев М.Г. Драма ідей в українській новітній літературі ХХ ст. - Кам'янець-Подільський; Oium, 1997.-272с.

105. Кудрявцев М. Митець і час: ідейна проблематика поетичної драми Ліни Костенко *П* Дивослово. -1998. -№8. - С. 11 -12.

106. Кудрявцев М. Трагедія гуманізму, або розстріл ілюзій із-під Бетховена (Спроба сучасного прочитання драми М.Куліша "Патетична соната") // Дивослово. -1998. -№5. - С.2-6.

107. Кузякіна Н.Б. П'єси Миколи Куліша: Літературна і сценічна історія. - К..: Радянський письменник. 1970.-454с.

108. Культурология в вопросах и ответах. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1997. -480с.

109. Купер Дж. Энциклопедия символов: Пер. с англ. - М.: Ассоциация Духовного Единения "Золотой век," - 1995.-402с.

110. Купер Х., Хенбест Н. Атлас Космоса: Пер. с англ. - Лондон. Нью-Йорк. Штутгарт. Москва: Дорлинг Киндерсли. - 1998. -64с.

111. Курбас Л. Березіль: Із творчої спадщини / Упоряд. І прим. М.Лабінського; Передм. Ю. Бобошка. - К.: Дніпро,1988. - 518с.

112. Лакшин В.Я. Роман М.Булгакова "Мастер и Маргарита " *И* Булгаков М.А. Мастер и Магарита / Сост.,коммент. Б.Соколова. - М., Высшая школа, 1989. - С.420-473.

113. Лантаут Н. Куклы на воде//Театр. - 1990. - №5. - С.149-152.

114. Левашов В. ЧМО: Послесловие к приговору в двух действиях // Современная драматургия. - 1989. - №3. - С.54-82.

115. Леві - Строе К. Міт та значення // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.345-346.

116. Левчук Л.Т. Західноєвропейська естетика XX століття. - К.:Либідь, 1997. — 222с.

117. ЛипсЮ. История древних цивилизаций *I* Под. ред. И.А.Задоя: Пер. с нем.-С.-Пб: ООО "Издательство "Полигон"", 1999. - 480с.

118. Литература и мифология: Сб. науч, трудов / Ред. Котан М.М. - Л.: ЛГПИ им.А.И.Герцена, 1975. - 143с.

119. Литературний энциклопедический словарь / Под общ. ред. В.М.Кожевникова, П.А.Николаева. - М.: Советская энциклопедия, 1987. -751с.

120. Лихачёв Д.С. Слово о полку Игореве и культура его времени. - 2-е изд., доп. Л.: Художественная литература, 1985, - 352с.

121. Літературознавчий словник - довідник / Р.Т.Гором'як, Ю.І.Ковалів та ін. - К.:ВЦ "Академия", 1997. - 752с.

122. Лосев А.Ф. Философия имени. - М.: Издательство Московского университета, 1990.-269с.

123. Лотман Ю. Язык театра//Театр. - 1989. - №3 - С. 101-104.

124. Львов К. Оккультный Рейх *И* Аргументы и факты. Украина. - 1998. №35. - С.17.

125. Максимова В. Судьба первых пьес *И* Современная драматургия. - 1982. - №2.-С.212-224.

126. Мамардашвили М. "Дьявол играет нами, когда мы не мыслим точно...": Беседу ведёт Михаил Гуревич *И* Театр. - 1989. - №3. - С.88-96.

127. Мамлин Г. Жизнь: Пьеса//Театр. - 1991. - №8. - С.146-167.

128. Мамчур І. Ознаки нового, або спроба огляду сучасної української драматургії (1986-1988рр.) // Антракт: Театральний колаж - 88 / Упоряд. Л.І.Жиліна. - К.: Молодь, 1988. - С.38-50.

129. Мамчур И. Эксперимент для кафе -театра *И* Современная драматургия. - 1989. - №2.-С.75.

130. Медведев А. О пользе семиологии театра *И* Театр. - 1992. - №6. - С. 129-132.

131. Мелетинский Е.М. Поэтика мифа: Исследования по фольклору и мифологии Востока. - М.: Знание, 1976.-407с.

132. Мерелл-Вольф Ф. Пути в иные измерения: Личная запись преображения сознания. - К.: София, 1993. - 384с.

133. Мир современной драмы: Сб. науч. Трудов / Отв. ред. и сост. Е.С.Колмановский. - Л.: ЛГИТМИК, 1985. - 135с.

134. Миронов В.А. Имени тайная власть. - М.: Агенство "ФАИР", 1998. - 352с.

135. Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев-М.: НИ "Большая Российская энциклопедия", 1997.

136. Михайлин І. Жанр трагедії в українській радянській драматургії. - Харків: Вища школа, 1989,- 152 с.

137. Михоэлс С. Беседы о театральном искусстве //Театр. - 1990. - №4. -С.8-32.

138. Мішуков О.В. "Історія Русів" у контактно-генетичних зв'язках і типологічних сходженнях. - К., 1998.-240с.

139. Нажель Ж. "Мистерии" Осириса в древнем Египте / Бадж Уоллис. Легенды о Египетских богах. - М.: Рефл - бук - Ваклер, 1997. - С. 177-196.

140. Некрылова А.Ф. Русские народные городские праздники, увеселения и зрелища: Конец XVIII - начало XX века. - 2-е изд., доп. - Л.: Искусство, 1988.- 215с.

141. Нефед В.И. Размышления о драматическом конфликте. - Минск: Наука и техника, 1970. - 120с.

142. Нефедов Н.К. История зарубежной критики и литературоведения. - М.: Высшая школа, 1988. - 272с.

143. Ницше Ф. Рождение трагедии из духа музыки. Предисловие к Рихарду Вагнеру / Сочинения. В 2-х т. Т.1. - Пер. с нем. - Вступ, статья, сост. и примем. К.А.Свасьяна. - М.: РИПОЛ- КЛАССИК, 1998. - С.56-157.

144. Новикова М.А. Пушкинский Космос: Языческая и христианская традиции в творчестве Пушкина. - М.: Наследие, 1995. - 353с.

145. Новикова М.А., Шама И.Н. Символика в художественном тексте. Символика пространства (на материале "Вечеров на хуторе близ Диканьки" Н.В.Гоголя

и их английских переводов): Учеб, пособие. - Запорожье: СП "Верже", 1996. -172с.

146. Номура Такси. Особенности современного театра Японии // Театр. 1987. - №1. - С.114-125.

147. Образцов С. Зачем людям театр кукол? *И* Театр. - 1987. - №7. - С.98.

148. Образцов С. Из всех искусств... *И* Современная драматургия. - 1991. - №4. - С.105-107.

149. Овсянико - Куликовский Д.Н. Личное (Опыт психоанализа) *И* Овсянико - Куликовский Д.Н. Литературно - критические работы. В 2-х т. Т.2. Из истории русской интеллигенции. Воспоминания / Сост., подгот. текста, примеч. И.Михайловой. - М.: Художественная литература, 1989. - С.306-344.

150. Ожегов С.И. Словарь русского языка: Ок. 57000 слов / Под ред. Н.Ю.Шведовой. - 14-е изд., стереотип. -М.: Русский язык, 1982. -816с.

151. Павличко С.Д. Дискурс модернізму в український літературі. - 2-ге вид., перероб. і доп. - К., Либідь,1999.-447с.

152. Папюс. Оккультизм. Магия и Гипноз. - М.: ООО "Фирма "Издательство АСТ" " 1990.-560с.

153. Парин А. Театр в нашей жизни: мистерия или хеппенинг?//Театр.-1992. №1.-С.38-44.

154. Подольный Р.Г. Нечто по имени ничто. - М.: Детская литература, 1987. - 256с.

155. Полищук В.И. Культурология. - М.: Гардарика, 1998. -446с.

156. Поліщук Я. Туга за читачем і міф автора //Дивослово. - 1998 - №4. - С.8-12.

157. Померанц Г. Человек без маски на маскараде истории *И* Новый мир. - 1989. - №5.- С.259-262.

158. Попов Л. Будни и праздники театрального мартобря//Театр. - 1992. - №3. -С.30-31.

159. Пропп В.Я. Исторические корни волшебной сказки. - Л.: Издательство Ленинградского университета, 1986. - 365с.

160. Путинцева Т.А. Тысяча и один год арабского театра. - М.: МГУ,1977. -306с.

161. Риччи Д. Энциклопедия НЛО и пришельцев: Пер.с англ. -М.: Вече, А.Коржневский, 1998.-448с.

162. Розанов В. Статьи о театре // Театр. — 1990. - №8. - С.120-126.

163. Розов В. Дома: Драма в двух действиях, четырёх картинах с эпилогом // Современная драматургия. - 1989. - №2. - С.3-25.

164. Рудь В. Пошуки героя (Українська драматургія - 82) *И* Рік'82: Літературно-критичний огляд. - К.: Дніпро, 1983. - С.148-162.

165. Саква О. Недосяжність міфу *И* Український театр. - 1998,-№ 3,-С.6 - 7.

166. Самохвалов В.П. Психоаналитический словарь и работа с символами сновидений и фантазий. - Симферополь, СОНАТ, 1999. - 184с.

167. Сапронов П.А. Культурология: Курс лекций по теории и истории культуры. - СПб.: СОЮЗ, 1998.-560с.

168. Сахновский - Панкеев В. Драма: Конфликт. Композиция. Сценическая жизнь. - Л.: Искусство, 1969. - 231с.

169. Свербилова Т. Движение... // Современная драматургия. - 1987. - №3. - С.238-246.

170. Семенюк Г. Д. Драматургія - 83: з погляду сьогодення *П* Рік'83: Літературно-критичний огляд. - К.: Дніпро, 1984. - С.16-21.

171. Семенюк Г.Ф. Українська драматургія 20-х років. - К.: РВЦ "Проза", 1993. - 204с.

172. Семира и В. Веташ. Астрология и мифология. - СПб.: Атон, 1998. - 1072с.

173. Силюнас В.Ю. Человек бунтующий и человек играющий (Проблемы творчества и культуры в произведениях Мигеля де Унамуно и Хосе Ортеги - и - Гассета) *И* Западное искусство: XX век. - М.: Наука,1977. - С.76-120.

174. Скуратівський В. Театр - кафедра чи цирк? Антракт: Театральний колаж-88 / Упоряд. Л.І.Жиліна. - К.: Молодь, 1988. - С.19-26.

175. Скуратовский В. Из истории одного несуществующего государства (Опыт украинской глоссы к русскому мастеру) // Современная драматургия,- 1991-№ 1.-С.195-205.

176. Скуратовский В. Украинская культура XX: Полемические заметки // Театр.-1990,-№ 10,-С.62-74.

177. Славкин В. Лёгкий металл // Современная драматургия, - 1989. - №1. - С.28-29.

178. Словарь мифов / Под ред. П.Бентли; Пер. с англ. М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 432с.

179. Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХст. / За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - 632с.

180. Смолич Ю. Українські драматичні театри в сезоні 1927 - 1928 року //Життя і революція. - 1928. - №9. - с151.

181. Современная западная философия: Словарь. - 2-е изд., перераб. *и доп.* - М.: ТОН - Остожье, 1998. - 544с.

182. Современное зарубежное литературоведение (страны Западной Европы и США): концепции, школы, термины: Энциклопедический справочник. - М.: Интрада - ИНИОН, 1996. - 319с.

183. Спиридонова А.М. Вступне слово // Естафета: Збірник п'єс. Вступ, стаття і упорядкування А.М. Спиридонове!'. - К.: Мистецтво, 1986. - С.3-6.

184. Стельмах Я. Запитай колись у трав...: П'єси. - К.: Радянський письменник, 1986.-276с.

185. Сторчак К.М. Питання поетики драми, - К.: Держлітвидав, 1959. - 243с.

186. Сулима М.М. Українська драматургія XVII-XVIII ст.: Автореф. дис. ...д-ра філол. наук: 10.01.01 / НАН України. - К., 1996. -44с.

187. Тайлор Э.Б. Первобытная культура: Пер. с англ. - М.: Политиздат, 1989. - 573с.

188. Талыбов А. Предтеатр: Театральная стихия маджлисов сема ' дервишей суфийского братства Моуливийя и проблема "предтеатра" в культуре ислама//Театр. - 1992. - №2. - с.139-146.

189. Танюк Л. Драма бере тайм - аут?// Літературна панорама за 1988 рік.- К.:Дніпро, 1988.- С.111 - 126.

190. Танюк Л. "Драма самооборони": Хто такі українці? *И* Театр.-1991,- № 6,- С. 29 -33.

191. Творчість молодих: Збірник п'єс / Вступ, стаття і упоряд. А.М.Спиридоново!'. - К.: Мистецтво, 1982,- 318с.

192. Токарев С.А. Ранние формы религии.-М.: Политиздат, 1990.-622с.

193. Топоров В.Н. Миф. Ритуал. Символ, Образ: Исследования в области мифопоэтического: Избранное. - М.: Издательская группа "Прогресс" - "Культура", 1995.-624с.

194. Трессидер Дж. Словарь символов: Пер. с англ. - М.: ФАИР-ПРЕСС, 1999. - 448с.

195. Тройский И.М. История античной литературы. - М.: Высшая школа, 1983.- 464с.

196. Тух Б. Театральная ситуация на фоне театра политического абсурда // Театр. - 1992. - №8.-С.70-84.

197. Уколова Л.Е. Драма как литературный род: свойства и отношения, - Днепропетровск: Радуга, 1990. - 83с.

198. Ульрих И.В. Жизнь человека: Введение в Метаисторию. - М.: Питан, 496с.

199. У чеканні театру. Антологія молодої драматургії / Упоряд. та післямова Н.Мірошниченко; Передне слово Я.Стельмаха; Передм. Ю.Сидоренка. -- К.: Смолоскип, 1998.- 360 с.

200. Фиалко В. Театральные художники Украины // Театр. - 1989. - №8. - С. 126-128.

201. Фоли Д. Энциклопедия знаков и символов; Пер. с англ. - М.: Вече, 1998. - 512с.

202. Форчун Д. Мистическая Каббала: Пер. с англ. - К. - София, ltd, 1995. - 352с.

203. Фрай Н. Анатомия критики // Зарубежная эстетика и теория литературы XIX-XX вв.: Трактаты, статьи, эссе / Сост. и общ. ред. Г.К.Косикова, - М.: Издательство Московского университета, 1987. - С.232-263.

204. Фрай Н. Архетипний аналіз: теорія мітів *И* Слово.Знак.Дискурс: Антологія світової літературно - критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. -Львів: Літопис , 1996. -С.111-133.

205. Фройд З. Поет і фантазування // Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.85-90.

206. Фрэзер Дж. Золотая ветвь: Исследование магии и религии. - М.: Политиздат, 1986.-703с.

207. Фрэзер Дж. Фольклор в Ветхом завете: Пер. с англ., 2-е изд., испр. - М.: Политиздат. - 1990. - 542с.

208. Хайченко Е. Гордон Крэг и его тайное "я" *И* Театр. - 1989. - №12. - С.98-99.

209. Хализев В.Е. Драма как род литературы (поэтика, генезис, функционирование). - М.: Изд. МГУ, 1986 - 261с.

210. Хализев В.Е. Драма как явление искусства. — М.: Искусство, 1978.-240с.

211. Хейзинга Й. Homo Ludens: Опыт исследования игрового элемента в культуре *И* Самосознание европейской культуры XX-го века: Мыслители и писатели Запада о месте культуры в современном обществе. - М.: Политиздат, 1991. - С. 69-94.

212. Холл Дж. Словарь сюжетов и символов в искусстве: Пер. с англ. - М.: КРОН ПРЕСС, 1997.-656 с.

213. Холл М.П. Адепты Востока. Эзотерическая традиция Востока. - М.: Сфера, 1998.-528с.

214. Холодов Е.Г. Композиция драмы. - М.: Искусство, 1957. - 224с.

215. Хороб С.І. Українська драматургія: крізь виміри часу. 36. статей. - Івано - Франківськ: Лілея - НВ, 1999. - 200с.

216. Хоролець Л. Сирени: П’єси. - К.: Радянський письменник, 1970. -454с.

217. Хоуп М. Древняя мудрость Атлантиды. Легенды и факты об исчезнувшей цивилизации: Пер. с англ. - К.: София, 1999. - 192с.

218. Хрестоматия по культурологии / Сост. Лалетин Д.А. Пархоменко И.Т. Радугин А.А. Отв. ред. Радугин А.А. - М.: Центр, 1998. - 592с.

219. Церна Г. Донкіхоти двадцятих *И* Дивослово, 1988. - №6. - С.2-6.

220. Цунский И. Технология мистического *И* Современная драматургия. 1998. №2. -С. 172-178.

221. Чепурин В. Трубачи и трубочисты: Трагический балаган в двух действиях *И* Современная драматургия. - 1987. - №4.- С.31-55.

222. Чернова Н. Фрагмент Вселенной //Театр. - 1992. - С.158-161.

223. Чмыхов Н.А. Истоки язычества Руси. - К.: Лыбедь, 1990. - 383с.

224. Чумаченко А.А. От фольклора к литературной драме. Становление историке -культурного типа восточнославянской драматургии.-Херсон: ХГПИ, 1991. -168с.

225. Чхартишвили Г. Театр масок Юкио Мисимы // Современная драматургия. - 1990. - №5.—С. 185-186.

226. Шваллер де Любим Р. О символе и символическом // Бадж Уоллис.Легенды о Египетских богах. - М.: Рефл - бук - Баклер, 1997. - С.198-268.

227. Шевчук В. Георгій Кониський та його драма "Воскресіння мертвих" *И* Дивослово.-1997.-№1.-С.21-23.

228. Шипенко А. Натуральное хозяйство в Шамбале // Театр. - 1991. - №7. — С.136-167.

229. Шипенко А. Смерть Ван Халена: Идентификация музыканта в двенадцати эпизодах // Театр. - 1989. - №8. - С.30-50.

230. Ши Чан Динь. Время как элемент целостности художественного образа: Автореф. дис... канд. филол. наук. - Киев, 1980. -25с.

231. Элиаде М. Космос и история: Избр. работы: Пер. с фр. и англ. - М.: Прогресс, 1987. - 312с.

232. Энциклопедия для детей. Т.6. 4.1. Религии мира, - 3-є изд., перераб. и доп. /Гл. ред. М.Д. Аксёнова. - М.: Аванта+, 1997,- 704с.

233. Энциклопедия литературных произведений. - М.: ВАГРИУС, 1998.-656с.

234. Энциклопедия мистицизма. - СПб.: Изд-во "Литера", Изд-во "ВИАН", 1997. -480с.

235. Эпштейн М. Игра в жизни и в искусстве *И* Современная драматургия. 1982. - №2. - С.244 - 262.

236. Эстетика: Словарь / Под общ. ред. А.А.Беляева и др. - М.: Политиздат, 1989. - 447с.

237. Юнг К.Г. Психология бессознательного. Из раздела "Архетипы коллективного бессознательного" *И* Культурология. - Ростов-на-Дону: Феникс, 1999. - С.513-519.

238. Юнг К.Г. Психологія та поезія *И* Слово. Знак. Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки XX століття / За ред. Марії Зубрицької. - Львів: Літопис, 1996. - С.93-107.

239. Юриков А. Кто с нами и с кем мы? // Современная драматургия. - 1989. - №2.-С.2.

240. Юрковский Х. Четыре принципа //Театр. - 1987. - №7. - С.99-102.

241. Явчуновский Я.И. Драма вчера и сегодня: Жанровая динамика. Конфликты и характеры. - Саратов: Издательство Саратовского университета, 1980. -254с.

242. Яниковски Г. "Ессе Ното" Кантора: Пер. с польск. *И* Театр. - 1992. - №2. - С.163-165.

243. Fisher-Seidel T. Mythenparodie in modernen englischen und amerikanischen Drama.- Heidelberg; Winter, 1986. - 360s

244. Medehoueqnon P. Les ecrivains Africans et l’initiation traditionnelle // Afrique litt.- Dakar; P., 1986.- № 79.- P.- 48-55.

245. Northrop Fry on Shakespeeare / Ed. By Sandler R.- New Haven; L.: Yale univ. press, 1986. - Yl, 186p.