

УДК 821.161.2-2.09Тар

DOI 10.31654/2520-6966-2020-16f-101-228-240

Г. Є. Шовкопляс

кандидат філологічних наук, доцент кафедри світової літератури Київського університету імені Бориса Грінченка
ORCID: 0000-0003-4302-8831
e-mail: h.shovkoplias@kubg.edu.ua

Між модернізмом і постмодернізмом: експериментальний театр Юрія Тарнавського

Стаття присвячена аналізу драматургічних творів українського діаспорного автора, поета і перекладача, одного з засновників Нью-Йоркської групи, Юрія Тарнавського. Збірник «6X0. Драматургічні твори» (1998), до якого входять шість п'єс Тарнавського, привернув увагу дослідників не тільки поєднанням ознак двох напрямів літератури – модернізму і постмодернізму, але і відвертою експериментальністю, яка досі не була притаманна українській радянській і українській пострадянській драматургії. Саме драматургія Тарнавського є тією ланкою у розвитку українського сучасного театру, де експеримент став органічним і навіть необхідним елементом. Тому важливо детально проаналізувати структури і механізми театрального дійства, що застосовані у п'єсах-експериментах Юрія Тарнавського.

Ключові слова: модернізм, постмодернізм, експериментальний театр, український модерний театр, структури і механізми театрального дійства.

«Чоловічий текст» – «чоловіча нарація» – «нарцисичний міф» – «постмодерна деконструкція» – ось неповний перелік визначень щодо драматургічних творів Юрія Тарнавського. Незвичні тексти незвичних для українського театру п'єс Тарнавського, попри деяку розгубленість і здивування дослідників, були засвоєні українським театром. Важкувата для сприйняття драматургія Тарнавського, що наслідувала здобутки західноєвропейських реформаторів театру, потребує уважного прочитання, розуміння та аналізу, що і є **головною метою цієї статті**. Драми Тарнавського являють експериментальну лінію, що побудована на принципах елітарного модернізму, та сприяють розвитку сучасного українського театру.

До видання у 1998 році збірки під назвою «6X0. Драматичні твори» Юрій Тарнавський був знаний лише як поет та один із засновників Нью-Йоркської групи, що у 50-ті роки минулого століття об'єднала молодих поетів української діаспори, які «увиразнили

поетику модернізму» [8, с. 3] у своїй творчості. Крім плідної перекладацької роботи, Тарнавський писав прозу, з якої видано лише роман «Три блондинки і смерть». До появи цієї збірки п'єс окремо у творчому доробку Тарнавського стоїть один-єдиний драматичний твір-перформанс (інші визначення – хепінінг, вистава) «Чотири проекти на український національний прапор» (1972), який було написано під впливом політичних подій на Україні. У примітках до п'єси «Чотири проекти на український національний прапор. Сценка з 70-х років» Юрій Тарнавський вказує, що твір було написано взимку 1972–1973 року у Вайт Плейнс, поблизу Нью-Йорка, як реакцію на репресії на Україні: «Твір написано десь зимою 1972-1973 р., в Вайт Плейнс, Н.Й., як реакцію на репресії на Україні, що тоді розгорялися. Видрукований він був у журналі Сучасність ч.2, 1973..» [5, с. 356]. 12 січня 1972 року КДБ здійснив серію арештів молодшої української інтелігенції (операція «Блок»). Були заарештовані: В'ячеслав Чорновіл, Василь Стус, Іван Світличний, Євген Сверстюк, Зиновій Антонюк, Данило Шумук, Микола Плахотнюк, Леонід Плющ, Олесь Сергієнко, Іван Коваленко, Іван Гель, Ірина Калинець, Михайло Осадчий, Стефанія Шабатура. Вочевидь, під «репресіями» автор мав на увазі цю хвилю арештів інтелігенції у 1972 році, яка завершилася відкритим протестом Лісового-Пронюка, а саме – написанням і публікацією в «Українському віснику» «Відкритого листа членам ЦК КПРС і ЦК КП України». Українська діаспора у Сполучених Штатах дуже гостро відреагувала на репресії 1972 року.

Збірка Тарнавського «6X0. Драматичні твори» містить шість, як і вказано у назві, драматичних творів: «НеМедея», «Гамлетта», «Карлики», «Жіноча анатомія», «Коні» та «Сука-(сукка)-розпука». Публікація збірки викликала цілу зливу відгуків, аналітики, рецензій, позначених здебільшого негативними оцінками: Тарнавський-драматург постає у відгуках руйнівником міфу, естетики жінки, художнього методу. Літературознавиця Тамара Гундорова, яка визначила у статті «Де(конструкція) на тлі чоловічого тексту» для журналу «Критика» експериментальність творів Тарнавського як різновиду «маскулінного авангарду» [4, с. 19], зауважує, що «відкрита епатажність і метафоризм, що має (і це дуже прикметно для його авангардистського мислення) відкриту деструктивно-агресивну природу» [4, с. 18].

Без сумніву, Тарнавський є експериментатором у будь-якому роді літератури, до якого долучається в своїй творчості. У передмові до антології «Поети Нью-Йоркської групи» Олександр Астаф'єв називає Тарнавського «одним із найрадикальніших модернізаторів і експериментаторів у ліриці» [8, с. 21]. Валерій Шевчук у статті «У

пошуках землі обітованої» (1990), присвяченій поезії Юрія Тарнавського, констатує, що у віршах Тарнавського «найулюбленишим засобом формування художньої думки стає система метафор, об'єднаних у символічну модель світу, здебільшого з нанизуванням одного образу на інший» [8, с. 22]. Тамара Гундорова зауважує, що форма у Тарнавського превалює над змістом, наводячи приклади з його роману «Три блондинки і смерть», де ритм прози свідчить про той самий «маскулінний наратив» [4, с. 19], зразком якого є всі твори Тарнавського: «Пригадаймо його роман «Три блондинки і смерть», всуціль написаний короткими ударними реченнями, так що поступово ритм повторень створює майже фізично відчутну «синтаксичну» клаустрофобію. Метою такого експерименту було, як пояснює автор, «створити штучну мову, підклясу природної, яка викликала б почуття відчуженості в читача» [4, с. 19].

Шість п'єс, що увійшли до збірки «6x0», Тарнавський оточує розлогим довідковим і теоретичним апаратом, який складається з передмови, коментарів до кожної п'єси та окремої статті під назвою «Театр і текст». Статтю слід вважати програмною, тобто такою, що розкриває особливості творчого методу драматурга, його погляди на театр та розвиток театру. Тарнавський декларує себе як людину західної культури, прибічника філософії екзистенціалізму, однодумцем своїм вважає польського режисера-експериментатора, автора теорії так званого «Вбогого театру» Єжи Гротовського. Подібно до Гротовського, Тарнавський називає головними постатями у театрі актора і глядача. Теорія Гротовського тому й отримала назву «Вбогий театр» або «Бідний театр», що складається лише з двох компонентів – актора і глядача. Саме з відсутності будь-яких прикрас виникає «вбогість-бідність» такого театру. Для Гротовського театральне дійство – це співдія чи інтеракція актора і глядача. Підготовці актора автор теорії «Бідного театру» приділяє багато уваги: окремі розділи його праці присвячено голосу актора, фізичним вправам, що вдосконалюють голос і тренують голосові зв'язки. Першою ознакою захоплення системою «вбогого театру» постає прямий перегук перформанса Тарнавського «Чотири проекти на український національний прапор» зі статтею Єжи Гротовського «Голос». Гротовський дуже ретельно, аж до анатомічних подробиць побудови гортані, розписує акторську техніку володіння голосом, наводить приклади голосових тренінгів у Пекінській опері чи на заняттях з хатха-йоги, описує типи дихання під час говоріння чи співу. І після всіх деталізованих міркувань про голосові тренінги, досвід тренування голоса акторами різних часів – несподіваний висновок: ніяких

занять не потрібно, не треба ніяких тренінгів. За Гротовським, акт творення є більшим за техніку. «Техніка завжди більше обмежена, ніж Акт. Техніка потрібна лише для розуміння, що можливості відкриті, а потім лише як елемент свідомості, що викликає дисципліну і точність виконання. Працювати собою, тобто – сповіддю, тілом, стрибком у життя, яке ще не прийшло, струменем живих імпульсів у руслі «партитури». А все інше прийде як додаток. Все інше лежить в царині імпульсів» [6, с. 112]. Саме діюча особа «Голос» у п'єсах Тарнавського, починаючи з перформансу «Чотири проекти на український національний прапор», постає найпершим у розписі дійових осіб, який подає на початку тексту автор, надаючи вимоги щодо «голосу»: «Побажано, щоб він був жіночий і щоб передавався через гучномовець. Він повинен завжди говорити однаково. Він повинен говорити дуже професійно і майже весело» [5, с. 326].

У статті «Театр і текст» Тарнавський посилається і на «вбогий театр Єжи Гротовського», і на дидактику Брехта, і на «відкритий простір» Пітера Брука. Всі названі митці були знаними реформаторами театру двадцятого сторіччя. Спираючись на їхній досвід, Тарнавський рекомендує себе свідомим прихильником модерністського експериментального театру. Він і починає програмний текст принциповими положеннями щодо модернізму: «Темою модерного мистецтва є мистець, і творений він є згідно з законами встановленими ним. Тому то улюбленими темами модерних творів є теми, що лежать у самій центрі людини, такі як смерть, відчуження, сексуальність, себто теми екзистенціальні. Тому також модерне мистецтво цінить оригінальність. Будучи зображенням мистця, по суті його автопортретом, модерні твори мусять бути унікальними» [5, с. 306]. Отже, головним висновком із цієї розлогої цитати є твердження про те, що першою постаттю або складовою модерного твору є автор твору. Далі Тарнавський услід за Гротовським зазначає, що «театр може існувати без режисера, без кону, костюмів і декорацій, без музики й освітлення, навіть без тексту, але не без актора і глядача. Тільки ці два елементи становлять театр. Все інше, це додатки» [5, с. 307].

Однак, попри визнання себе зразковим митцем-модерністом, Тарнавський першу монодраму гексології іменує «лірично-драматична поема з трагічно-еротичним забарвленням у постмодерністичнім стилі» [6, с. 7], а другу монодраму «Жіноча анатомія» визначає зовсім в дусі куміра всіх постмодерністів Жака Дерріди, а саме – «деконструкція» [5, с. 56]. Отже двох цих позначок достатньо для того, щоб спрогнозувати впливи постмодернізму на авторський

творчий метод і погодитися з висновком Н. Зборовської, яка у дослідженні «Естетичне вбивство жінки. Феміністичні роздуми. Роздум тринадцятий» констатує: «У книзі Ю. Тарнавського поєднано **два пафоси: модерністський та постмодерністський**, що робить її особливо цікавою. Модернізм тут виступає власне як **нарцисизм**, постмодернізм як **антинарцисизм**. Хоча провідним все ж таки є модерністський, нарцисистичний настрій-пафос. Якщо «пропсихологізувати» модернізм, то нарцисистичний невроз є органічний для цього мистецтва, оскільки як зауважує Ю. Тарнавський, таке мистецтво є «зображенням мистця, по суті, його автопортретом» [3, с. 211]. Безумовно, домінуючий пафос модернізму відображається і в твердженнях драматурга щодо елітарності театру та його метафоричної природи, вибору екзистенціальних тем та уваги до постаті митця. Автора, тобто митця, Тарнавський уподібнює до актора, що імпровізує, а режисера до метаактора, що інтерпретує вже створений текст. Таким чином, двокомпонентна структура «бідного театру» Гротовського, а саме – «актор-глядач» – залишається збереженою: «Театр – це твір актора. Режисер – це метаактор – актор, який грає акторами. Без режисера театр може існувати, без актора – ні. (Див. Grotowski, *Towards to Poor Theatre*, 1968). Отже, актор – це митець, і творить він мистецькі твори так, як поет, романіст, маляр, скульптор, композитор. Та між ним і згаданими мистцями є суттєва різниця – творить він собою, і в реальному часі («real time»), і, що найголовніше, перед глядачами» [5, с. 307].

У передмові до збірника п'єс Тарнавський, крім зізнання у своєму неопітстві на царині драми ("Хоч, як було згадано, практикантом драми автор не уважав себе аж до останнього часу, цікавила вона його ще від юних років» [5, с. 4]), звертає увагу на те, що прикладом для наслідування при писанні своїх п'єс він обрав класичну давньогрецьку трагедію. Відсутність дії як такої на сцені, що власно є ознакою поєднання елементів двох родів літератури – драми і епосу, у давньогрецькій трагедії замінено на розповідь хора, корифея хора або «вісника» про події, що відбуваються за лаштунками: «... щоб впоратися з цим якнайефективніше, старинні автори розробили цілий ряд засобів, таких, як хор, з його провідником, корифеєм, що часто знає задалегідь, як закінчиться історія, вісник чи гінець, що приносить на кін інформацію з-за куліс, палац, між стінами якого відбуваються події, що були надто шокуючими на кону, і т.д. Твори бх0, більшою чи меншою мірою, хоч кожен по-різному, застосовують ці засоби» [5, с. 5]. Тут ми маємо справу з двома тлумаченнями драматичної дії: дія як така (невербальна) та

дія вербальна (монологи, діалоги, полілоги). В античній драмі за часів нерозвинених драматичних технік використовувалися два типи текстів – розповідальний та монологічно-діалогічний. Тому історію зради НеМедеї у п'єсі ми не побачимо, а почуємо. Актор розкаже цю історію у телефонну слухавку, подібно тому, як античні «вісники» у давньогрецьких драмах розповідають про вбивство Агамемнона або прибуття ахейських кораблів. Ми пам'ятаємо, що на сцену давньогрецького театру виносили скривавлений меч на знак того, що відбулося вбивство, а потім була розповідь про скоєне вбивство. Драматичної дії як такої на сцені немає. Тарнавський пояснює: «Що відрізняє античну драму – класичну грецьку трагедію – від сучасної, це майже цілковита відсутність дії на кону. Кін тут, це, властиво, тільки місце для дійових осіб. Справжня дія відбувається за кулісами і глядачі дізнаються про неї з розповіді, що несеться з їхніх вуст» [5, с. 4]. Формат збірника з шістьох п'єс (гексологія) також пояснюється автором традицією давньогрецьких тетралогій, кожна частина якої тематично пов'язані. Автор пише, що три п'єси становлять трагедію у трьох частинах, а четверта є комічною п'єсою, так званою «сатирівською драмою», «у якій спрощено кажучи, кепкується з героїв та теми трилогії» [5, с. 5]. На думку автора, три п'єси збірки, а саме: «Сука-скука-розпука», «Жіноча анатомія» та «НеМедея» є трагедіями, в яких йдеться про смерть кохання, єдиної екзистенційної теми, що хвилює сучасну людину. Наступна драма – «Коні» продовжує тему й образну систему попереднього твору, п'єси «Карлики»: герої перетворилися на коней і мешкають у стайні. Остання п'єса («сатирівська гротескна драма») «Гамлетта» з підзаголовком «ексод» (термін з давньогрецької трагедії, який означає вихід акторів зі сцени) завершує тему смерті кохання – «героя, разом з темою, виносять з кону і театру назавжди» [5, с. 5].

Гідним постмодерніста сприймається зізнання автора щодо пратекста п'єси «НеМедея»: у листі від 27.08.2003 року Тарнавський пише: «Радістю було вправлятися з формою, м'яти в пальцях, як віск чи жвачку, бронзу еллінської драми. Це була справді радість» [2, с. 135]. Причому сама назва п'єс – «НеМедея» або «Гамлетта» – є прямим відсилком до текстів-попередників, пратекстів. Дослідниця української драматургії Лариса Онишкевич-Залеська також вказує саме на назви п'єс Тарнавського як на ознаки їхньої належності до постмодернізму: «Не раз назви п'єс відразу натякають на пов'язання зі стилем постмодернізму. Скажімо, у Тарнавського назва п'єси Не-Медея і Не-Сад (відгук до Данте), нагадує дещо Ігоря Костецького, який ще у 1948 році використовував подібні засоби в назвах

своїх творів (Спокуси Не-Святого Антона). У типово постмодерністичному підході, у багатьох назвах і темах Тарнавський часто звертається до творів інших авторів: як Гамлетта (до Гамлета) або ж його Коні нагадують Йонесковому Носорога, чи Пітер Шейферового Equus [7, с. 126].

Творчість як «чоловіче материнство» у Тарнавського оздоблена радістю розминання чужої форми, досконалої, традиційної, канонічної, тобто йдеться про «радість експерименту» як постмодерної деконструкції. Від первісної форми («бронзи») мало чого залишається: «посилання на трагедію В. Шекспіра в «Гамлетті» є лише опосередкованими (вбивство жінкою чоловіка, який стоїть за кулісами; сцена з черепом), це лише постмодерністичні засоби розв'язання драматичних проблем. За твердженням автора, «з Шекспіровим шедевром твір не має нічого спільного, хіба що, як сказано у творі, «закомплексовану постать театру» [11, с. 210]. У випадку із «бронзою» античного спадку згадується не тільки драма Еврипіда, але і фільм Ж. Кокто «Орфей», звідки (знову ж за зізнанням автора) до «НеМедеї» потрапляє дзеркало.

Дзеркало, перед яким вправляється жінка, є актуалізований постмодернізмом образ-метафора: образ дзеркала не є винаходом постмодерністів, бо дзеркало активно використовувалося у поетиці барокко і романтизму. У постмодернізмі дзеркало вичерпно ілюструє явище симулякру, чия логіка, за твердженням одного з теоретиків постмодернізму Жюльєн Дельоза, висуває копію попереду першоджерела: «Суб'єкт обмежує або пригнічує тому, що, по-перше, він діалектично структурований у протиставленні об'єктові (згідно з Гегелевою логікою Господаря та Раба), а, по-друге, органічно прив'язаний до первісної моделі ідеального внутрішнього, яку він копіює» [9, с. 118]. Дельоз виводить логіку симулякру з цієї подвійності: «Платон розглядає образ Ідеї Краси з душі щиро закоханого як «копію» цієї Ідеї тому, що вона свідчить про її походження і схожа на цю Ідею. Не щиро закоханий у Ідею Краси надає неправильну копію Ідеї (симулякр), яка несе у собі агресію і руйнує Ідею» [9, с. 118]. Таким чином, отримана бінарна опозиція Ідеї та її копії, що суперечить самій Ідеї та руйнує її.

Отже, у п'єсі «НеМедея» партнером головного персонажа постає перш за все дзеркало: «Вдягнувшись, чоловік сидить непорушно, дивлячись у дзеркало, немов міряючись зі своїм ворогом очима» [5, с. 113]. Жінка, що вдягнена у чоловічий одяг (яка перетворилася на чоловіка?), дивиться на своє віддзеркалення. Структура «людина-дзеркало» є цікавою тому, що ілюструє суб'єкт-

об'єктні відносини, коли людина є водночас і суб'єктом і об'єктом. Безліч смислів поєднані з ситуацією рефлексії людини перед дзеркалом, але для традиційного мистецтва найпершим постає марнославство та самозакоханість Нарциса. Міф про Нарциса здебільшого атрибується дзеркалом і лише зрідка – відображенням у воді. Кришталева ваза з нарцисами на авансцені не лише елемент сценографії, але й натяк на декодування античної міфологеми нарцисизму, що була констатовано у вже згаданій статті Н. Зборовської: на думку дослідниці, у головного героя «яскраво виражений нарцистичний невроз, про що говорить зосередження на болісній чутливості, споглядання власного болю, нещасність чоловіка, переоцінка об'єкта кохання (герой кохав янгола, а виявив брутальність, ницість, порожнечу). Це також метафорично представлені різного роду манії» [3, с. 126]. Оскільки Тарнавський у передмові стверджує, що головним предметом зображення модерністського мистецтва є «зображення мистця, по суті, його автопортретом» [5, с. 4], метод, застосований Н. Зборовською («пропсихоаналізувати»), тут є, безумовно, доречним і навіть необхідним для розуміння методом інтерпретації.

У традиційному мистецтві дзеркало – інструмент самоідентифікації або самопізнання через рефлексію, то «модернізм і постмодернізм полюбляють звертатися до анаморфозу (дзеркальних деформацій), у якому людське «Я» постає завжди мінливим, здатним приймати безліч варіантів плинної форми, і дзеркало тут слугує вираженням дисоціації, розладу, дисгармонії» [11, с. 74]. У «НеМедеї» дзеркало, на яке вороже дивиться героїня, споглядаючи власне відображення, пізніше постає образом коханої людини, до якої вона звертається: «Кохана, кохана! Де ти була так довго? Розповідж мені, що сталося... Поясни мені, як ти таке зробила?» [5, с. 125].

Статева ідентифікація головної діючої особи у п'єсі розмита або розділена навпіл: зраджений чоловік чи жінка-зрадниця? У самому початку п'єси у Пролозі автор ретельно описує героїню, наполягаючи на тому, що це жінка, актриса. Вона боса і напівроздягнена (видні перса), з гнучкою поstattтю і гарним обличчям. Далі опис стосується улюбленої теми у театрі Тарнавського, а саме – голосу: «Голос актриси звичайно сильний, з крицевим відтінком. Слухач, одначе, ніколи не має сумніву, що він жіночий» [5, с. 112]. Отже, актриса, бо голос – жіночий. Але автор називає діючу особу не людиною, а «чоловік»: перше речення Прологу – «Підноситься завіса. Чоловік сидить при столі, обернений до дзеркала. Він вдягнений по-жіночому, в темночервоне кімоно, з квітчастим узором того

ж коліру, витканім у нім» [5, с. 112]. Актриса грає роль чоловіка? Або йдеться про андрогіна? Кожен з дослідників пропонує свій варіант прочитання. Н. Зборовська вказувала на розділення двох «склонностей» між двома «статями»: боротьбу у душі героя двох «склонностей» – «шляхетну» (чоловічу) і «нищу» (жіночу) [3, с. 125]. Т. Гундорова бачить «дзеркальну деконструкцію андрогінного тіла чоловіка-жінки у зв'язку зі структурою персонажа» [4, с. 19]. У статті Лариси Залеської-Онишкевич стверджено розділення на чоловіка і жінку, причому зображення останньої створено у «тоні крайнього місогінізму» [7, с. 126], якого автор навіть не приховує, зображуючи «певного роду жіночу брутальність, яка, на думку автора, ґрунтовно різниться від брутальності чоловічої» – з передмови Тарнавського до п'єси «Жіноча анатомія» [5, с. 64]. Авторка статті «Античність і постмодерн: «чорна» текстура подвійної рецепції жінки (за драмою Ю. Тарнавського «НеМедея»)» Л. Зеленська наводить аргументацію самого автора для того, щоб висунути власну концепцію «НеМедеї»: «Якщо гармонія андрогіна порушується не зовні, а всередині, то сама основа міфу постає хисткою та абсурдною» [2, с. 135]. У листі від 16.09.2003 року Юрій Тарнавський, відкриваючи задум твору, підкреслює, що у п'єсі «в одній особі поєднані дві – зрадниця-жінка і чоловік, що був зраджений, Вона вирішила пройти в його особі те, що він колись пройшов через неї» [2, с. 135]. НеМедея – сильна жінка, яка вперто прямує до своєї загибелі. Античний пратекст надає матеріал і логіку розвитку взаємин Медеї-Ясона. Вглядаючись у дзеркало як у власне сумління, НеМедея бачить свій внутрішній бруд і жахається йому.

Дзеркало з його зоровим контактом не єдиний партнер НеМедеї. Було б дивним, якби у своєму експерименті Тарнавський не задіяв контакт слуховий, тобто славозвісний Голос. Тому цілком закономірним є те, що другим партнером діючої особи є Телефон. Саме у слухавку телефона актор розповідає про події, що відбулися. Як і у перформансі «Чотири проекти на український національний прапор», звертає на себе увагу чіткий розподіл аудіальної та візуальної площин: безмовний митець – перформер і невидимий «голос» з гучномовця. Притому, що митець передбачувано є чоловіком, а «голос» має бути жіночим, приємним і веселим. Таким чином, «виконавець» постає сконструйованою істотою, яка гармонізує і поєднує водночас кілька елементів: дві статі, мовну та візуальну площину та два типи дії, а саме – дію як таку і дію-слово. Перформер є абсолютно беземоційним: мовчазний митець-маляр і професійно-приємний «голос» не надають жодної емоції.

Якщо дзеркало передбачає монолог-сповідь чоловіка, який пережив зраду коханої, і дія-слово (вербальна дія) відбувається у часі теперішньому – «тут - і - зараз», то телефонна слухавка є посередником-оповідачем між теперішнім і минулим часом – і мова чоловіка аж ні в якому разі не безпосередня дія, а лише оповідь про дію-зраду жінки НеМедеї. Таким чином, експеримент Тарнавського поєднує дві часові площини і два простори, посередниками-медіаторами між якими є два предмети – дзеркало і телефонна слухавка.

П'єси Тарнавського нетипові для української радянської і пострадянської драматургії. Чистий експеримент з формою майже не зустрічається на наших теренах, тому викликає приховане і неприховане, свідоме і підсвідоме роздратування рецензентів та дослідників. Українській театр пережив століття заборон, коли експерименти з формою вважалися злочином (згадайте радянську «боротьбу з формалізмом»). Коротенький часовий проміжок з театральними експериментами Курбаса можна вважати за виключення: експеримент авангардиста, що був перерваний пострілом у потилицю. Лінія експерименту була перервана фізично. Тому Тарнавський «розминає бронзу» театрального канону, творячи модерністську «автобіографію мистця» або постмодерну деконструкцію міфу, художнього методу та естетики майже у порожнечі, майже без контексту і традиції. Найближчий до нього за часом, без сумніву, був Ігор Костецький, поет і перекладач, який своїми драматургічними експериментами викликав гучне обурення МУРівських критиків-народолюбців: Остап Грицай, один з членів журі, куди подав Костецький свою п'єсу «Близнята ще зустрінуться» (1947) для участі у конкурсі, пропонував лікувати автора твору у психіатричній лікарні. Грицай кілька разів підкреслює припущення про психічну ненормальність Костецького: у статті «Банкрут літератури» (1947) він пише, що, «для авторів типу Ігоря Костецького створити в громадянстві окрему комісію з лікарів-психіатрів» [12, с. 348]. Соломія Павличко саркастично коментувала це припущення таким чином: «Якби Грицай краще знав світову літературу, то до списку божевільних потрапили б Джойс і Музиль, Пруст і Кафка та багато інших авторів» [12, с. 348]. Слушне зауваження. Недаремно Шерех-Шевельов вбачав у ранній прозі «банкрута літератури» Костецького розробку техніки «потoku свідомості», яку пов'язують зазвичай з творчим методом «апостолів модернізму» – Джеймса Джойса і Марселя Пруста. На жаль, зразкова (класична) за канонами театру абсурду Беккета-Йонеско п'єса Костецького надовго залишилася самотньою: «Близнята» не знали театральної сцени, але значення

їхне є надважливим, бо було підготоване підґрунтя для наступних театральних експериментів. За словами Соломії Павличко, митцям наступного покоління «не довелося починати на голому місці», тому Тарнавський «сміливо і одразу» [12, с. 372] називає себе свідомим модерністом. Лінія розвитку експериментального театру не була втрачена або перервана. Таким чином, формальні експерименти митців наступного покоління на теренах української драматургії та українського театру набувають значення філософського.

Література

1. Зелінська Л. Матроклінний феномен імперії у постколоніальній інтерпретації. *Загальні питання філології*. Дніпропетровськ: Наука і освіта, 2004. Т. 1. С. 99–104.
2. Зелінська Л. Античність і постмодерн: «чорна» текстура подвійної рецепції жінки (за драмою Ю. Тарнавського «Не Медея»). *Літературний дискурс: генезис, рецепція, інтерпретація (літературознавчий, культурологічний і методичний аспекти)*: збірка матеріалів міжнародної конференції / за ред. Ю. І. Ковбасенка. Київ: УАВЗЛ, 2003. С. 131–141 с.
3. Зборовська Н., Ільницька М. Естетичне вбивство жінки. *Феміністичні роздуми. На карнавалі мертвих поцілунків* / Центр гуманітарних досліджень ЛНУ ім. І. Франка. Львів: Місіонер, 1999. 336 с.
4. Гундорова Т. Де(кон)струкція на тлі чоловічого тексту. *Критика*. 1999. № 9. С. 18–20.
5. Тарнавський Ю. 6x0 Драматичні твори. Київ: Родовід, 1998. 360 с.
6. Гротовський Є. Театр. Ритуал. Перформер. Із серії «Мистецтво театру». Львів: Жовківська книжкова друкарня видавництва ОО Васіліян Місіонер, 1999. 86 с.
7. Залеська-Онишкевич Л. Драматургія української діаспори. *Близнята ще зустрінуться*: антологія драматургії української діаспори / упоряд. і вст. стаття Лариси Залеської-Онишкевич. Київ; Львів: Час, 1997. 532 с.
8. Астаф'єв О. Передмова. *Поети «Нью-Йоркської групи»*: антологія / упоряд. текстів О. Г. Астаф'єва, А. О. Дністрового. Харків: Веста; Ранок, 2003. 288 с.
9. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Чарльза Е. Вінквіста та Віктора Е. Тейлора; наук. ред. перекладу д. ф. н. Олексій Шевченко. Київ: Основи, 2003. 830 с.
10. Колотова О. Образ дзеркала та естетичні ідентифікації суб'єкта в символіці художньої творчості. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія»*. 2015. С. 113–115 с.
11. Цибулько О. Шекспірівський текст в українському соц-арті. *Вісник Львівського університету. Серія «Іноземні мови»*. Вип. 20. Ч. 2. 2012. С. 207–214.
12. Павличко С. Нігілістичний модернізм Ігоря Костецького. *Соломія Павличко. Теорія літератури*. 2-ге вид. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2009. 679 с.

References

1. Zelinska, L. (2004). Matroklinni fenomen imperii u postkolonialni interpretatsii [Matrocline phenomenon of empire in postcolonial interpretation.] / Zahalni pytannia filohii. Dnipropetrovsk: Nauka i osvita. 1.99-104 [in Ukrainian].
 2. Zelinska, L. (2003). Antychnist i postmodern: «chorna» tekstura podviinoi retseptsii zhinky (za dramoiu Yu.Tarnavskoho «Ne Medeia»)[Antiquity and postmodernism: "black" texture of the double reception of a woman (according to Yu.Tarnavsky's drama "Not Medea").]/In henezys, retseptsii, interpretatsii (literaturoznachnyi, kulturolohichni i metodychni aspekty). Zbirka materialiv mizhnarodnoi konferentsii. Za redaktsiieu Yu.I.Kovbasenka. Kyiv: UAVZL, 131-141 [in Ukrainian].
 3. Zborovska, N. (1999). Estetychne vbyvstvo zhinky.[Aesthetic murder of a woman.]/ Feministychni rozдумы [Tekst]. Na karnavali mertvykh potsilunkiv / N.Zborovska, M.Ilnytska. Lviv : Misioner, 336 [in Ukrainian].
 4. Hundorova, T. (1999). De(konstruksii)na tli cholovichoho tekstu.[De (construction) on the background of male text.] / Krytyka, 9. 18-20 [in Ukrainian].
 5. Tarnavskiy, Yu. (1998) 6x0 Dramatychni tvory. [6x0 Dramatic works]. Kyiv: Rodovid. 360 [in Ukrainian].
 6. Hrotovskiy, Ye (1999). Teatr.Rytual. Performer. [Theater. Ritual. Performer.] Lviv: Zhovkivska knyzhkova drukarnia vydavnytstva OO Vasiliian Misioner. 86 [in Ukrainian].
 7. Zaleska-Onyshkevych, L. (1997). Blyzniata shche zustrinutsia. Antolohiia dramaturhii ukrainskoi diaspori.[The twins will meet again. Anthology of drama of the Ukrainian diaspora.]. Kyiv- Lviv: Vydavnytstvo «Chas». 532 [in Ukrainian].
 8. Astafiev, O. (2003). Peredmova. Poety «Niu-Yorskoi hrupy». Antolohiia.[Preface. Poets of the New York Group./ Anthology.].Kharkiv:Vydavnytstvo «Ranok». 288 [in Ukrainian].
 9. (2003). Entsyklopediia postmodernizmu. [Encyclopedia of postmodernism]. Kyiv: «Osnovy». 830 [in Ukrainian].
 10. Kolotova, O. (2015). Obraz dzerkala ta estetychni identyfikatsii subiekta v symbolitsi khudozhnoi tvorchosti. [The image of the mirror and aesthetic identifications of the subject in the symbolism of artistic creativity.] Naukovi zapysky Natsionalnogo universytetu «Ostrozka akademiia». Serii «Filosofiia». 113-115 [in Ukrainian].
 11. Tsybulko, O. (2012). Shekspirivskiy tekst v ukrainskomu sots.-arti. [Shakespeare's text in Ukrainian social art.]/Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii inozemni movy. 20. 2. 207–214 [in Ukrainian].
 12. Pavlychko, S. (2009). Nihilistychnyi modernizm Ihoria Kostetskoho./ Teoriia literatury.[Igor Kostetski's nihilistic modernism / Theory of Literature].2. Kyiv: Vydavnytstvo Solomii Pavlychko «Osnovy», 679 [in Ukrainian].
-

H. Shovkoplis

PhD; associate professor at Borys Grinchenko Kyiv University

Between modernism and postmodernism: experimental theater of Yuriy Tarnawsky

The article is dedicated to the analysis of the dramaturgical works of Ukrainian diaspora author, poet and translator, one of the founders of the 'New York group' of Ukrainian poets, Yuriy Tarnawsky. The hexology-collection titled «6x0. Dramaturgical works.» (1998) which includes six of Tarnawsky's plays, quickly garnered interest from many researchers due to its obviously experimental nature uncommon within the space of Ukrainian soviet and post-soviet dramaturgy. Tarnawsky's plays, as emphasized by researchers, combine paths from two literary areas simultaneously: modernism and postmodernism. The collection of plays is enhanced by commentaries and forewords, as well as by a program-based play titled «Theater and text». Specifically from this terminological apparatus we can find out about the creative methods of the dramaturgist: Tarnawsky defined himself as a modernist, associated himself with Western culture and aligned himself with the philosophical system of existentialism. The object of depiction of modernist literature (according to the author of the article «Theater and text») is the author himself, along with his or her spectrum of emotions, feelings, thoughts and principles, which can all together be denoted as the author's «inner world». Such a uniquely self-focused approach is titled as the «myth of narcissism» by one of the researchers. She adds that «after creating the myth of Narcissus, the dramaturgist almost instantaneously destroys or deconstructs it». Such a destruction / deconstruction is characteristic of the postmodernist method.

The goal of my article is the analysis of the qualities of modernism and postmodernism which can be observed in Tarnawsky's plays, as well as his experimental method which the author himself describes as part of his nature as a pure experimental creator, equally ready to «break down the 'bronze' of ancient Greek tragedy and / or a Shakespearean drama» (such as the plays «Not Medea» and «Hamlet»). However, we won't find simple «remakes» of classical plays among Tarnawsky's works: the plotlines, themes and characters are not borrowed from Euripidius or Shakespeare and are unique to the author's own style. Tarnawsky is interested only in the forms, theatrical structures and mechanisms with which he can experiment. Such plays are not common or characteristic for Ukrainian theater. This is why Tarnawsky often references the reformers of Western theater such as Bertold Brecht, Peter Brook and Jerzy Grotowski - the author of the so-called 'poor theater' theory. Tarnawsky sees himself as being ready to perform a similar reform function for Ukrainian theater. Researchers are confident in pointing to Tarnawsky's dramaturgy as the forerunner of Ukrainian social art. The experimental line built on the principles of «elite modernist theater» will lead to the development of modern Ukrainian theater, where experiments are organic and even necessary. In several years Tarnawsky's Hamlet will be succeeded by the Hamlet of Les Podervianskyi. A considerable number of young dramaturgists will follow in similar footsteps, experimenting with theatrical form. However, it is imperative to remember that the experiments of Tarnawsky were the start of this trend and made the transformations possible.

Key words: modernism, postmodernism; experimental theater; Ukrainian modern theater; Ukrainian social art; structures and mechanism of theatrical action.