

Міністерство освіти і науки України
Ніжинський державний університет імені Миколи Гоголя
Навчально-науковий інститут філології, перекладу та журналістики
Кафедра української літератури, методики її навчання та журналістики

Середня освіта (Українська мова та література)

014.01 Середня освіта (Українська мова та література)

КВАЛІФІКАЦІЙНА РОБОТА

на здобуття освітнього ступеня магістра

ПРОБЛЕМАТИКА ДРАМАТУРГІЇ ПАВЛА АР'Є

студентки **Коливушки Анжели Русланівни**

Науковий керівник – канд. філол. наук,
доцент кафедри української літератури,
методики її навчання та журналістики
О. М. Капленко

Рецензент – докт. пед. наук, професор,
завідувач кафедри української літератури,
методики її навчання та журналістики
Ю. І. Бондаренко

Рецензент – канд. філол. наук, доцент кафедри
української мови та методики її навчання
А. М. Кайдаш

Допущено до захисту

завідувач кафедри – доктор пед. наук,
професор **Ю. І. Бондаренко**

АНОТАЦІЯ

Коливушка А. Р. Проблематика драматургії павла Ар'є.

У першому розділі роботи здійснено огляд сучасної української драматургії крізь призму авторських інтерпретацій, окреслено загальні тенденції розвитку вітчизняної драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Другий розділ присвячено кодифікації постаті Павла Ар'є у контексті сучасного літературного процесу. Третій розділ окреслює базовий спектр проблем драматичних творів митця. Насамперед ідеться про «memory play» у драматургії П. Ар'є, рецепцію техногенної катастрофи Чорнобиля та деконструкцію жіночого тіла.

З-поміж корпусу драматичних творів Павла Ар'є об'єктом більш детального дослідження стали п'єси «На початку і наприкінці часів», «Кольори», «Слава Героям», «Людина в підвищеному стані».

Результати наукового дослідження можуть бути використані у підготовці спецсеминарів та спецкурсів із сучасної української літератури.

Ключові слова: сучасна драматургія, Павло Ар'є, проблематика, «memory play», Чорнобиль, деконструкція, тіло.

ANNOTATION

Kolyvushka A. R. Problems of Pavel Arie's drama.

Perspectives of drama by Pavlo Arie Chapter I conducts a review of modern Ukrainian drama in the context of author interpretations and establishes general development tendencies of the national drama of the late 20th – 21st century. Chapter II focuses on Pavlo Arie's image codification in the light of modern literary process. Chapter III highlights a core variety of issues raised by the writer in his drama. Primarily, it concerns his «memory play», Chernobyl disaster reception and female body deconstruction. Among Pavlo Arie's drama pieces, the plays «At the beginning and the end of the times», «Colours», «Long live the heroes» and «A man in an elated state» are the object of a more detailed survey. The results of this research may be used in modern Ukrainian literature classes and seminars.

Keywords: modern drama, Pavlo Arie, perspectives, «memory play», Chernobyl, deconstruction, body.

ЗМІСТ

ВСТУП.....	4
РОЗДІЛ 1. НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДРАМАТУРГІЇ.....	8
1.1. Сучасна українська драматургія: система авторських інтерпретацій.....	8
1.2. Загальні тенденції розвитку української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст.....	13
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1.....	25
РОЗДІЛ 2. КОДИФІКАЦІЯ ПОСТАТІ ПАВЛА АР'Є.....	27
2.1. Особливості ідіостилю Павла Ар'є.....	27
2.2. Мистецька критика драматурга Павла Ар'є в координатах доби.....	31
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2.....	36
РОЗДІЛ 3. БАЗОВИЙ СПЕКТР ПРОБЛЕМ У П'ЄСАХ ПАВЛА АР'Є.....	38
3.1. Memory play в драматургії митця.....	38
3.2. Рецепція техногенної катастрофи Чорнобиля.....	46
3.3. Деконструкція жіночого тіла.....	51
ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3.....	57
ВИСНОВКИ.....	59
СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ.....	61

ВСТУП

Актуальність наукового дослідження. Література в усі часи слугує достоту вичерпним віддзеркаленням реалій життя, яке допомагає вирішити низку завдань, зокрема: сфокусуватися на важливому, пояснювати причинно-наслідкові зв'язки перебігу тих чи інших подій, виявити та проаналізувати показове й закономірне, спрогнозувати можливе та, як наслідок, застерегти від небезпек. Саме тому постмодерне письмо Павла Ар'є наскрізь помережане темами, у котрих порушено складні екзистенційні проблеми людей. Тих, які щодень борються із хвилею щемливих спогадів, пережитими болями. Тих, котрі понад усе прагнуть зберегти мікровсесвіт власного світовідчуття, заснованого на сховищі пережитого травматичного досвіду, бажанні віднайти відповіді на актуальні питання сьогодення та притримуватися надалі певних морально-етичних орієнтирів.

Сучасна українська драматургія, як і художня література загалом найактивніше реагує на процеси декодифікації історичних даних. Так Павло Ар'є у сюжеті п'єси «Кольори» актуалізує травматичну пам'ять історії ХХ століття через долю жінки. Драматург вибудовує сюжет крізь спогади та переживання Марії, різноманіття її синкретичних станів. Хоча й ці її згадки характеризуються певною фрагментарністю, але цим самим вони змушують читача розглянути деяку типовість історії жінки, притаманної практично цілому поколінню українців, з іншого боку. Передусім вони закликають проїнятися емпатією до головної героїні, домислити деякі ситуації та поставити перед собою важливі риторичні питання. І саме в цьому, на нашу думку, таїться глибинна функція драматургії – не надати промовисті відповіді, які б на деякий час здавались «правильними», а залишити читача/глядача з питаннями, відповіді на котрі він повинен знайти сам. І відправною точкою цього пошуку може стати усвідомлення: палітри больових відчуттів чорнобильців з твору «На початку і наприкінці часів»; філософської глибини мудрої баби Прісі, котра найбільшим лихом вважала синергію бездіяльності

та байдужості; важкої долі Марії з п'єси «Кольори», яка мимоволі закликає кожного з нас до співучасті в процесі пригадування, здатної відносити спільну культурну пам'ять.

Зв'язок з науковими програмами, планами, темами. Магістерську роботу виконано відповідно до тематичного плану наукових досліджень кафедри української літератури та журналістики Ніжинського державного університету імені Миколи Гоголя «Історія української літератури: проблеми поетики та інтерпретації».

Мета магістерської роботи – дослідити проблематику п'єс Павла Ар'є у контексті розвитку сучасної української драматургії.

Для реалізації поставленої мети були сформульовані наступні **завдання**:

- 1) дослідити наукову літературу з обраної теми;
- 2) розкрити теоретичний контекст дослідження, а саме розглянути теоретичні засади сучасної української драматургії;
- 3) простежити загальні тенденції розвитку української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст.;
- 4) кодифікувати постать драматурга Павла Ар'є у контексті сучасного літературного процесу насамперед на рівні авторського стилю;
- 5) представити базовий спектр проблем у п'єсах драматурга, зокрема, ідеться про «memory play» у драматургії П. Ар'є, рецепцію техногенної катастрофи Чорнобиля та деконструкцію жіночого тіла;
- б) сформулювати висновки та рекомендації на основі отриманих досліджень.

Об'єктом магістерського дослідження стали драматичні твори Павла Ар'є, зокрема, більш детально було проаналізовано п'єси «На початку і наприкінці часів», «Кольори», «Слава Героям», «Людина в підвищеному стані».

Предмет дослідження – проблематика драматичних творів Павла Ар'є.

Теоретико-методологічні засади дослідження. Досягнення поставленої у роботі мети та розв'язання відповідних завдань передбачає

використання системного аналізу, який враховує *герменевтичний, та культурно-історичний підходи* до вивчення заявленої проблеми. Зокрема, у магістерській роботі використано здобутки герменевтичного методу для інтерпретації проблемно-тематичних ліній у сучасній українській драмі; застосовано психоаналітичний метод для осмислення травматичного досвіду Марії у творі «Кольори»; культурно-історичний метод дав можливість розкрити передумови літературної актуалізації заявлених проблем у контексті духовного життя людства кінця ХХ – початку ХХІ ст.

У роботі також використано загальнонаукові методи дослідження (аналіз, синтез, індукція, дедукція, системний аналіз, моделювання), які націлені на комплексне осмислення наукової проблеми.

У магістерському дослідженні використані розвідки таких дослідників, як Г. Бабинська [7], О. Вергеліс [14], Т. Вірченко [15], М. Вороний [18], М. Гуцол [20], В. Даниленко [21], Л. Залеська-Онишкевич [25], О. Когут [28], Л. Костенко [31], Н. Мірошніченко [36; 37], О. Когут [28], Г. Петросаняк [40], В. Солов'юк [43], В. Тернер [48], А. Шаповал [52] та ін.

Наукова новизна одержаних результатів зумовлена тим, що в роботі вперше здійснено аналіз впливу пам'яті на формування особистості, її світоглядних парадигм, а також як художній прийом, що дозволяє відобразити саму круговерть часу (на прикладі твору «Кольори»). Окрім цього, самобутньо відтворено особливості хронотопу у п'єсі «На початку і наприкінці часів», а також чітко окреслено роль паратекстуальності в з'ясуванні тематики, проблематики, ідейного спрямування, моделюванні характерів героїв п'єси сучасного українського драматурга.

Практичне значення роботи полягає в тому, що її результати можуть бути використані у підготовці спецкурсів і спецсемініарів із сучасної української літератури. Обрані методи аналізу перелічених вище творів Павла Ар'є сприятимуть заглибленню у тематико-проблемний блок його п'єс, різногранному осмисленню концепції героїв і творів у цілому.

Апробація результатів роботи була здійснена на таких *конференціях*:

1. III Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції з міжнародною участю «Сучасні тенденції та перспективи мовно-літературної освіти в Україні» (Глухів, 17–18 лютого 2021 року);
2. Всеукраїнській студентській науково-практичній інтернет-конференції «Арватівські читання – 2021» (Ніжин, 21 квітня 2021);
3. XIV Всеукраїнській дистанційній науково-практичній конференції студентів і магістрантів «Основні тенденції розвитку лінгвістики, літературознавства й соціальних комунікацій» (Полтава, 27 квітня 2021 року);
4. Звітній конференції «Молодь у науці» (Ніжин, 21 травня 2021 року).
5. Всеукраїнських Грищенківських читаннях–2021 (Ніжин, 7 жовтня 2021 року).

Окремі положення роботи відображені в таких *публікаціях*:

1. Коливушка А. Стан розвитку сучасної української драматургії: система авторських інтерпретацій. *Арватівські читання*. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2021.
2. Коливушка А. Сучасна українська драматургія: наукова рецепція. *Науково-методичний вісник Ніжинського обласного педагогічного ліцею Чернігівської обласної ради*. 2021. № 2 (20).

Структура магістерської роботи. Магістерська робота складається зі вступу, трьох розділів, висновків та списку використаної літератури (56 позицій). Загальний обсяг роботи – 66 сторінок.

РОЗДІЛ 1

НАУКОВА РЕЦЕПЦІЯ СУЧАСНОЇ ВІТЧИЗНЯНОЇ ДРАМАТУРГІЇ

1.1. Сучасна українська драматургія: система авторських інтерпретацій

Сучасна українська драматургія на сьогодні комплексно не вивчена. Саме тому вона стала причиною зацікавлень літературознавців та літературних критиків.

Більшість «двотисячників» – драматурги. Проте, незважаючи на це, питання драматургії залишається під питанням у їхніх колег. Ю. Іздрік вважає, що сучасна українська драматургія – «то маловивчена сфера літературної діяльності, котра перебуває в сфері перманентного становлення». Проте, на його думку, практично всі тексти, які не належать до класичної української драми, – позбавлені актуальності [21, с. 317]. Хоча детальний аналіз моделювання української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття і зробила О. Бондарева, В. Сердюк вважає, що сучасну драматургію потрібно детально вивчати й аналізувати – і тоді вона одразу ж заіснує [21, с. 317].

Поет-двотисячник Олександр Ушкалов вважає, що наразі мало сучасної драматургії, хоч і «немало кльових поетів і прозаїків» [35]. В. Махно оцінив стан розвитку сучасної драматургії і вважає його «тупіковим». Науковець додав, що це «найбільш голімий жанр в нашій літературі» [33]. Неда Нежданова, на відміну від них, долучає сучасну драматургію до теорії поколінь і вказує на те, що у сучасних п'єсах презентовано реальний стан життя суспільства. Окрім цього, вона зазначає, що драматург є людиною, яка провокує інших грати по його сценарію і в його ігри; плакати, сміятися і змінювати себе. Письменниця аналізує сучасну драму як явище, якому властива певна неординарність та свобода письма, коли можна експериментувати у будь-якому жанрі. Специфіка її творів полягає у певному ефекті нежданності, в яких змішалися сміх, сльози та іронія головних героїв.

Сучасні ж критики мають зовсім інше бачення на сучасну українську драматургію. Негативні погляди висловлюють м'якше: так М. Шаповал зазначає, що доля драматургії нині драматична [53, с. 536], а писати реалістичні п'єси є не модним. Проте, в інших працях вона говорить, що драма є текстом для театру і режисера [44, с. 9]; робить системне дослідження сучасної драматургії, виокремлює жанрові моделі та детально аналізує функції. Окрім цього, вона акцентує на різновидах стилізації, свідомих чи несвідомих відтвореннях художніх напрямів, стилів чи індивідуальних манер письменників.

В. Судьїн аналізує надіслані роботи на всеукраїнські конкурси і підсумовує, що більшість із драматургів не знають «закони (драматургії) і не вміють їх практично реалізувати» [45, с. 8–9]. Саме тому, щоб розвінчати всі ці відверто брехливі наклепи, одна за одною видаються періодичні видання, у яких друкують драматичні тексти: «Сучасна українська драматургія» (Київ, 2005), «Курбасівські читання» (Київ, з 2006), «Брехтівський часопис» (Житомир, з 2013), «Панорама слова» (Дніпро, з 2016) та ін.), п'єси: «Драматургія: класика і сучасність» (К., 2002), «Страйк ілюзій» (К., 2004), «Пробудження» (К., 2004), «Потойбіч паузи: альманах молодих письменників столиці: Поезія, драматургія, проза» (К., 2005), «Актуальна українська драма» (Луцьк, 2012), «Сонячні обрії слова» (Івано-Франківськ, 2012), «Драма UA» (К., 2013)). Окремим виданням друкують твори переможців конкурсу «Коронація слова». Індивідуальні авторські збірки виходять рідко.

Українські автори беруть участь і перемагають у численних конкурсах та фестивалях театрального мистецтва в Україні та за кордоном.

Із 2005 року у Херсоні створили щорічний Міжнародний театральний симпозіум, а за його матеріалами видають збірки «Південний архів». У 2012 р. спільно київськими та львівськими видавцями було видано бібліографічний покажчик сучасної української драматургії «Авансцена». Цього ж року відбулася презентація електронного збірника, який вміщував п'єси 50

сучасних драматургів. Його видали коштами драматургів Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса, які й організували проект.

Широкої популярності набуває створення сайтів та лендингів, на які викладають драматургію: <http://dramaturg.org.ua>, <http://teatre.com.ua/ukrdrama/>, <http://kurbas.org.ua/>.

Є. Васильєв визначає хронологічні періоди сучасної драматургії і зазначає, що це з 1991 року і по теперішній час. Драма цього періоду поєднує різні підходи до написання тексту, не має чітких правил та вимог до них. Твори сучасних драматургів презентують високий художній рівень творів, що містять експериментальні вкраплення та новації. Підтвердження цьому є низка наукових досліджень та критичних матеріалів.

Г. Бабинська вважає, що драматургією цікавляться критики й театрознавці, оскільки «цей рід літератури визначає ідейно-тематичне спрямування і творчий рівень театру [7, с. 148]. Проте академічні дослідники вказують на глибоку системну кризу та брак ідей [46].

Вперше сміливо про сучасну драму наисала Л. Залеська-Онишкевич. Вона зазначила, що незалежно від умов для розвитку, українська драма презентує напрямки чи стилі, що з'явилися в західній драмі [25, с. 39]. На її думку, визначений період можна називати епохою постмодернізму. Першими представниками цієї епохи в драматургії вона називає І. Костецького («Спокуси несвятого Антона», «Дійство про велику людину», «Близнята ще зустрінуться»), Б. Бойчука («Голод – 1933», «Приречені») та В. Шевчука («Птахи з невидимого острова»). Під час аналізу їхніх творів Л. Залеська-Онишкевич [3, с 10] звертає увагу на інтертекстуальність та зв'язок з іншими жанрами в контексті світової літератури.

З-поміж основних рис постмодерної п'єси дослідниця називає такі:

- інтертекстуальність, іронія, пародіювання, деканонізація традиційних моральних та естетичних цінностей, поверхово-чуттєве ставлення до навколишнього світу;

- гедонізм, який виносить категорію трагічного за межі естетичної сфери;
- іронію і самоіронію, пародійність;
- стильовий синкретизм;
- демістифікацію, ілюзію реальності, розуміння історії як суми випадковостей, герої-маски (антигерої);
- відсутність гармонії між внутрішнім і зовнішнім світом людини, її онтологічна самотність;
- зміщення часу і простору;
- засоби, які почерпнуті з бароко (зокрема прийом гри), прийом потоку свідомості;
- закодована лексика та синтаксис;
- абсурдні діалоги

І. Ільїн до цього додає відкритість форми; мовну гру; цитатність; невизначеність; культ «затемнень» у значенні; фрагментарність і принцип монтажу; естетизацію потворного; змішування жанрів – елітарного і масового; театралізацію сучасної культури, карнавалізацію; репродуктивність; орієнтацію на масову культуру, естетику споживання; ситуацію рівних можливостей замість ситуації вибору [26, с. 250].

Окрім цього, більшість драматургів акцентують увагу на вирішенні філософських питань: сенс життя, правди, брехні тощо.

З усього цього можна зробити висновок, що український посмодернізм не відповідає постулатам загального європейського постмодернізму. Тому сучасну українську драматургію можна по праву називати трансформацією, новим літературним напрямом і говорити про початок нової культурно-історичної епохи в Україні.

Українська драма останніх двох десятиліть була предметом дослідження у наукових розвідках Л. Бондар, Т. Вірченко, О. Когут, Н. Мірошніченко, А. Скляр, О. Цокол, М. Шаповал та ін. Цікавий матеріал для міркувань про

сучасну постмодерну драматургію представлений відомою українською дослідницею Т. Гундоровою в праці «Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн» (2005), де українська література 1990-х років трактується як література постмодерної епохи. Літературознавець взяла до уваги лише іронічні «нелітературні» тексти Леся Подерв'янського та п'єси Юрія Тарнавського як представника діаспори.

На думку Є. Васильєва, О. Бондарєва є провідною дослідницею сучасної української драматургії. У своїх наукових працях вона актуалізує питання, пов'язані з теорією та історією драматургії, технологіями засвоєння досвіду епічної драми українською п'єсою-параболою (приміром, драми В. Діброви та О. Гончарова). Вона чітко ідентифікує систему тенденцій української драматургії і акцентує на її міфологічності [13], доводить значення міфу для новітніх драматичних текстів, пропонує уточнення понять інтерпретація, реінтерпретація, реміфологізація тощо. Крім цього, звертає увагу на такі терміни як «дифузія драматичних жанрів», «формотворення п'єси», «ігровий елемент гібридних форм». А ще – аналізує теми й проблеми, які актуальні для драматургії:

- радикальне переосмислення міфів козацтва, християнської міфології, міфів;
- абсурдність;
- Чорнобильська трагедія;
- Мова;
- дискретність простору тощо.

М. Маковій порушує питання про специфіку сучасної молодіжної драми як інтегранта драматургії для молоді й про молодь у контексті розуміння літератури для дітей і про дітей та дитячої літератури

Н. Веселовська дослідила психологізм української драматургії ХХІ ст., проінтерпретувавши сучасну українську драматургію в контексті теорій З. Фрейда, К.-Г. Юнга, Ж. Лакана, Е. Фромма, А. Адлера, та змалювала психотип сучасної особи.

М. Гуцол аналізує традиційні образи і сюжети в українській драматургії. На думку науковця, сюжет сучасної драми наповнений традиційними мотивами та образами, по-новому трансформованими [20, с. 18].

Т. Вірченко у своїх працях вивчає походження конфліктів у драматургії і спростовує думку про те, що сучасну драму не показують на сцені. Для підтвердження цієї думки вона називає сучасних драматургів, п'єси яких стали лідерами українського театру: О. Вітер, О. Гаврош, К. Демчук, О. Денисенко, І. Коваль, М. Ладю, Неда Неждана, Ю. Рибчинський, З. Сагалов та ін. [15, с. 168].

Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ – ХХІ ст. розглядає Г. Бітківська й доходить до таких висновків, що публікації про стан української драматургії та театру відбувалися спорадично, зокрема, в таких літературно-художніх виданнях, як «Кур'єр Кривбасу», «Дніпро», «Київ», «Вітчизна» та ін. Незважаючи на визнання більшістю авторів кризового стану драматургії й театру, спостерігається динаміка в його подоланні [9, с. 24].

Таким чином, можемо зробити висновок, що питання сучасної постмодерної української драматургії є актуальним, а наукові розвідки вказують на існування значної кількості теоретико-літературних підходів до її аналізу.

1.2. Загальні тенденції розвитку української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ ст.

О. Бондарева, даючи характеристику новій українській драмі, зауважує: «Вписуваність новітнього драматургічного матеріалу в парадигму „перехідних епох” зумовлена кризою ідентичності сучасного українського суспільства, покордонним характером новітньої української літератури, інтенсивним субкультурним сплеском всередині драматургії...» [11, с. 271]. Науковці дійшли думки, що жанр є рухомою нефіксованою категорією. Однією із найбільш стійких і яскраво виражених тенденцій, на думку

О. Цокол, є гра з класичним каноном [51, с. 129]. Тут показовим представником можна вважати Анатолія Крима, який більшість своїх п'єс писав у стилі класичної комедії. Проте цей жанр у нього проявляється не в чистому вигляді: так, у п'єсі «Осінь у Вероні» класична трагедія трансформована в ліричну комедію. Таким чином драматурги викривають проблеми сьогодення (втрата сімейних цінностей, історії, культурна криза масової свідомості). Проте практично всі драматурги сучасності акцентують увагу на тому, що читач для повного розуміння змісту та отримання запланованого ефекту має бути ознайомлений із класичним текстом. Тільки за таких умов можна відчувати, на чому саме акцентує автор та що саме висміює. Так, у п'єсі А. Крима «Заповіт цнотливого бабія» діють звичайні побутові персонажі поруч з історичними літературними образами.

М. Шаповал [53, с. 116–117] виокремлює три провідні напрямки сучасної драматургії:

- біографічний – про життя і творчість відомих людей;
- неоміфологічний – оновлені казки, міфи, фентезі;
- експериментальний – з використанням мовного експерименту.

Крім цього, літературознавець до характерних рис драматургії відносить: ігрову стихію, іронію, використання універсальних топосів і архетипів, активне використання інтриги, поворотів сюжету. При цьому композиція лишається прозорою і стрункою.

Н. Мірошніченко додає, що, окрім цього, митці презентують оригінальні світоглядні концепції, створюють особливий цілісний світ в межах тексту [37, с. 3].

У цей час актуальною є практика перекодування традиційних класичних сюжетів, гра, жанрові експерименти, імітація реальності. У 2000-х рр. з'являється новий тип героя – надлюдини, який виступає ідеологом, народним заступником, героєм, який обрав свій шлях і рухається ним.

Для сучасної української драматургії актуальна жанрова різноманітність: біографічна драма, драматична поема, фольклорна п'єса-

казка для дітей, п'єса-фентезі, жартівлива студентська інтермедія, драма абсурду тощо. Самі автори не завжди точно визначають написані драматичні твори: «майже еротична трагедія» («Химера Мессаліна»), небезпечна гра на дві дії («Коли повертається дощ») і трагіфарс на 13 сходинок, одну паузу і одне падіння («Самогубство самоти») Неди Нежданої, «поліфонічна драма» («Люди. Тіла. Метаморфози») та «моноп'єса на три складові людини, призначається для втілення не на сцені, а в житті» («Людина») Юрія Паскара, «драматичний етюд з фантазіями» («Крейзі») Світлани Новицької, п'єса з фільмом на дві дії («Експеримент») Павла Ар'є.

Популярними у драматургії 2000-х та 2010-х рр. є п'єси з «ірреальним» («нереальним») хронотопом. У першу чергу це п'єси-фантазмагорії та фантазмагорії-фарси, базовані на фантастичних сюжетах (С. Щученко «Повернення» (2006), «HELP» (2012–2013), «F.ART» (2013), «Релікт», «Без коня», «Снігова королева» (2007–2011), Ж. Безп'ятчук «Суд» (2013), «Труба» (2014), А. Наумов «Вперед, в Обітоване» (2014), Н. Мірошніченко (Неда Неждана) «Угода з ангелом» (2011), П. Ар'є «Кольори» (2007), О. Миколайчук-Низовець «Зніміть з небес офіціанта, або Навіщо нам торішній сніг» (2000), В. Коваленко «Дзеркало» (2014)).

Канон єдності місця часу і дії у драматургії ХХІ ст. не дотримується. Місце дії впродовж п'єс локально змінюється. Питання нелегальних заробітчан, незаконної торгівлі людськими органами порушує Василь Фольварочний у п'єсі «Пересаджене серце» (2005) та А. Крима «Нелегалка» (2004). Мова твору «Пересаджене серце» жорстка й натуралістична, наповнена трагедійними мотивами, в «Нелегалці» ж вона легка й насичена комедійними зворотами [49, с. 56].

Стилістика сучасної драматургії емоційно забарвлена, за стилістикою межує з неореалізмом або неонатуралізмом. Саме через порушення соціально-політичних проблем п'єси стали актуальними серед глядачів театралів, при цьому вони не несли ідеологічного впливу на суспільство. У творах використовувалися різні форми зображення реальності, але зазвичай це було

поєднання міметичної реальності з неміметичною, альтернативною: анімалістичною, містичною, фантастичною тощо.

О. Бондарева проаналізувала особливості сучасної драми та довела значення міфу для новітніх драматичних текстів, запропонувала уточнення понять інтерпретація, реінтерпретація, реміфологізація тощо. Міфологічні структури авторка розглядає у координатах вітчизняної драматургії межі ХХ–ХХІ ст. Звернула увагу вона й на дифузію драматичних жанрів, формотворчі аспекти п'єс, ігровий елемент гібридних форм драм. О. Бондарева відкорегувала усталені погляди на міфосемантику біблійних сюжетів, роль вертепу, а також авторського міфу. Важливими видаються висновки про «вписування новітньої української драматургії у ширший синхронний географічний контекст (східноєвропейський, загальноєвропейський)».

У статті «Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи» О. Бондарева досліджує систему драматургічних жанрів в українському контексті. Вона стверджує, що вітчизняна драма межі ХХ–ХХІ століть «радикально переосмислює християнську драмоміфологію, страдницьку версію міфу козацтва, модерністські міфи про людину-творця» [11, с. 272]. Авторка виділяє появу «нових для української драми наскрізних міфів (абсурд, Чорнобиль, українська мова, сегментація людини і простору, симулятивний світ, неписаність українства в систему світових координат, двійництво, лицедійство)» [11, с. 272]. На думку дослідниці, «сучасна українська драматургія наділена культурологічним статусом» [11, с. 278].

Про те, що в сучасній драмі чимало сюжетних матриць, твердить і О. Когут. Так, у дослідженні «Містичні сюжети й образи в сучасній українській драматургії» авторка стверджує, що «межа століть спричинила чергову хвилю зацікавлень людей різноманітними пророцтвами, ритуалами та обрядами, що хоч опосередковано відкривають доступ до містичного досвіду пізнання» [29, с. 114]. Крім того, для вітчизняного літературознавства важливу роль відіграють дослідження науковиці про традиційні структури в сучасному

художньому тексті, а саме: архетипні образи та сюжети як основа для драматургії сьогодення [51]. О. Цокол запропонувала класифікацію провідних тем сучасної драми, вказала на зміни у структуруванні персонажів сучасних п'єс, приділила увагу експериментам, до яких вдаються драматурги, окреслила домінуючі особливості ігрового елемента у драматичних текстах, зробила спробу виокремити депсихологізацію як ознаку сучасних драм.

Українська драматургія перших десятиліть 2000-х років продовжує цікавитись питаннями місця людини в соціумі і ця тема стає ключовою в цьому періоді. Н. Мірошниченко акцентує на тому, що зміни в суспільстві, життя на межі катастрофи, пошук виходу із ситуацій, внутрішні трансформації героїв стали ключовими проблемами п'єс [37].

У період 2000-2020-х років в українській драматургії домінують теми депресії («Нелегалка» А. Крима), зневіри («Пересажене серце» В. Фольварочного), суїциду («Самогубство самоти» Неди Нежданої, «Останній забій» О. Росича), безвиході («Той, що відчиняє двері» Неди Нежданої). Цікавими видаються художні рефлексії українських драматургів на тему національної самоідентифікації («Лускунчик-2004» О. Ірванця, «Є в ангелів – від лукавого» А. Багряної). Актуальні теми, спричинені політичними змінами в Україні: насильство, еміграція населення, екзистенційна самотність, зубожіння, патологічний страх тощо. З'являється потреба у сильній особистості, здатній протистояти абсурдному світові, тому українські автори переосмислюють та репрезентують новий образ впізнаваного героя історії чи культури (наприклад, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої, «Будівничий ляльок» П. Битка). Дослідниця О. Когут, розглядаючи питання біографічного сюжету в українській драматургії, вказує: «Автори розробляють біографічні сюжети п'єс задля вічного пошуку кодів істини – пізнання харизми знакових постатей світової спільноти» [28, с. 300].

В останні десятиліття змінюється персонаж – від антагоніста до протагоніста. Головні герої виконують різні ролі та функції у творах: трагічні, низинні, потворні, повчальні, сильні. Вони перебувають на межі страху,

борються та виходять з нього. Лише в 90-х рр. герой починає йти за стратегією співіснування та примирення, а у 2000-ні він виступає як борець, що стоїть перед викликами.

На тематику п'єс драматургів впливають і знакові події, що відбуваються в країні. Так, в антології «Майдан. До і після» автори паралельно описують події під час Революції Гідності та війни і соціально-культурні явища. Сюди ввійшли такі твори: «Третя молитва» Я. Верещака, «Лабіринт» О. Вітра, «Вертеп-2015» Н. Марчук, «Нетудидитина» О. Миколайчука-Низовця, «Кицька на спогад про темінь», «Maidan inferno, або потойбіч пекла» Неди Нежданої, «Ми, майдан» Н. Симич, «Богдан-2014» О. Скорик, «Деталізація» Д. Тернового. Про внутрішні проблеми в країні йдеться і в п'єсі Н. Симич «Хата, або кінець епохи вишневих садів». О. Вітер у п'єсі «Лабіринт» поміщає 5 людей різного віку, статі та національності в автозак. Їх мета – об'єднатися, щоб врятуватися.

У драматургію 2000-х років повертається герой-надлюдина. Боротьба за світле справедливе майбутнє рухає як чоловіками (Він «Двоє обабіч мерседесу»), так і жінками (Ольга «Пересажене серце» В. Фольварочного, Ніна «Нелегалка» А. Крима, Панна квітів «Панна квітів» В. Шевчука), чого не було в дев'яності, коли більшість населення просто байдуже існувала. У протагоніста простежуються риси сильної особистості, на відміну від нестійкого характеру персонажа 90-х років. Проте антагоніст не зникає повністю зі сторінок п'єс, драматурги вводять його, щоб посилити контраст щодо протагоніста (Редактор та Майзель «Intermezzo» О. Клименко), котрий іноді є прихованим («Продана душа» Л. Дзюби). Важливим етапом розвитку типів персонажів є занурення драматургів до сфери підсвідомого, аналіз психіки та нетривіальних емоційних станів (Маноле, Марта, Ельза «Ще одна притча про любов» Л. Волошин).

Нова концепція драматургічного героя, жанру, запропонована на межі тисячоліть, характеризує письмо драматургів як відкрите до експериментів та свободи думки, яку читач має можливість спостерігати в різних формах вияву.

Персонаж змінюється від антагоніста до протагоніста, або обидва діють паралельно. Часто тип героя автор обирає, надаючи перевагу контрасту (інтелігент-алкоголік, безхатченко).

Мотив пам'яті вдало реалізується драматургами через символічні образи. У Неда Нежданої – це мільйон парашутиків з іграшками (п'ятсот для хлопчиків і стільки ж для дівчаток), які, пролітаючи над містом, символізують нездійсненні подарунки батьків для живих, мертвих та ненароджених дітей. А в п'єсі Я. Стельмаха – це маленька дитяча іграшка (синій автомобіль), що вказує на реалізацію досягнення мрій про щасливе дитинство. «Синій автомобіль в уяві читачів може викликати найрізноманітніші асоціації хоча б в тому, що досі цей засіб пересування є символом статусним. Синій – колір ясності, стійкості, зосередженості, поступового вдосконалення. Також, за допомогою засобів експресивного синтаксису письменники мотивують читача до посиленої уваги, активізації мислення та напругу почуттів» [15, с. 15].

Питання долі людини, її місця в цьому житті також порушує Неда Неждана. Її фарс-фантазмагорія на дві дії «Угода з ангелом» – це розповідь про чоловіка на ім'я Ден, який прагне реалізувати себе в житті, але через постійний страх не бути таким, як всі, поступово ускладнює своє становище. Як і в «Говорючій рибі» Е. Андієвської Неда Неждана торкається теми довіри та уміння чути духовно близьку людину.

В. Мукан зазначає: «У контексті традицій модернізму й авангардизму поетика абсурду стала тим інструментом, що дав змогу митцям слова знайти способи для опису людини та її життя у післявоєнному світі. Нові засоби та прийоми як на змістовому, так і на формотворчому рівнях давали можливість реципієнтам поглянути на звичні явища інакше, а також виявити виняткові онтологічні аспекти» [38, с. 8]. Як відомо, література абсурду близька до екзистенціалізму, в основу якого покладено розуміння абсурдності світу, самотність, страх перед проблемами життя тощо. Ці два явища з'явилися століття тому, але не втратили своєї актуальності і нині. Тому «змінити погляди людства на монотонність життя намагався і найскандальніший

драматург ХХ століття Б. Брехт. Одним із його бажань було створити театр, який спонукав би глядача до роздумів і міркувань, а не до співчуття» [2].

Окремо науковці досліджують архетипи українських п'єс. Зокрема, О. Когут в цьому руслі досліджує драму І. Бондаря-Терещенка «Пастка на миші» (1995), а згодом (2010) видає монографію з цієї теми. В сучасній драматургії вчена досліджує систему архетипних сюжетів та образів, що будуються на моделях бароко, романтизму та моделювального реалізму. А ще на прикладі сучасних п'єс Л. Шиви та Ю. Іздрика «Білочка», В. Махна «Bitch/beach Generation», В. Діброви «Рукавичка», І. Негреску «Допит небіжчика», О. Ірванця «Прямий ефір» вона звертається до вивчення феномену подвійної гри – такого собі театру в театрі.

Дослідження біблійних тем та сюжетів теж на часі популярності («Іконостас України» В. Вовк, «Андрей Шептицький», «Розп'яття» В. Герасимчука, «Сім кроків на Голгофу» О. Гончарова, «Літургія» Т. Іващенко). Сучасна дослідниця української драматургії О. Бондарева, досліджуючи їх, звертає увагу на гру із сакральним текстом [11, с. 295].

Приєм «театр у театрі» актуалізовано у таких п'єсах: «ЛПС» П. Ар'є, «Банка згущеного молока», «Душа моя зі шрамом на коліні» Я. Верещака, «Рукавичка» В. Діброви, «Маленька п'єса про зраду», «Прямий ефір» О. Ірванця, «Білочка» Л. Шиви та Ю. Іздрика (інкорпорована до роману «Протоколи рибного дня» Л. Шиви), «Тоталізатор» О. Куманського, «Bitch/beach Generation» В. Махна, «Допит небіжчика» І. Негреску, «Страшна помста» В. Шевчука. Театралізація посилюється специфічним контекстом: багато сцен розігрується або в театрі, або в уяві персонажів, частина акторів перебуває серед глядачів і гаряче полемізує з тими, хто на сцені.

Серед інновацій спостерігається звернення до гри («Пригости мене горіхами» А. Багряна, «Так не буде», «Повернення у нікуди» Л. Демська, «Коли повертається дощ» Неда Неждана).

О. Когут розглядає гру як матрицю сюжету. Зокрема, зазначає, що структура сюжету п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» відповідає

рольовій теорії ігор, концепти якої утвердилися у царині соціально-психологічних досліджень [28, с. 144].

Сучасні драматурги не просто вводять елементи гри в п'єси, вони беруть її за основу багатьох формально-змістових компонентів – сюжетиків, мотивиків, актантних дій, взаємодії з аудиторією, самоіронії. Межі між «грою» і «не-грою» майже не існує – звідси безліч реальностей, сенсів, художня вседозволеність у п'єсах.

Структура текстів також зазнає змін шляхом зменшення обсягу п'єс (на один акт), вводиться мала кількість дійових осіб, застосовуються інтригуючі відкриті фінали. Драматурги старанно зашифровують назви п'єс, які не дають можливості зорієнтуватися за змістом та тематикою. Ремарки стають більш розлогими та поступово переходять у прозовий текст. Змінюється форма розгортання сюжету, яка відрізняється від класичної, митці застосовують нашарування різних просторів, у яких часто простежуються інтертекстуальні зв'язки. Проблемно-тематичні реєстри п'єс зазначеного десятиліття наповнені соціокультурною та філософською проблематикою. Використання історичної тематики йде паралельно з фольклорними та релігійними мотивами. Архетипні образи набувають глибших оновлених значень. Увиразнюються конфлікти з відтінком гендерної проблематики. Створений світ у п'єсі дає можливість читачеві та глядачеві оцінити ставлення безпосередньо драматурга до соціальних та психологічних світових зрушень. Але нерідко художній світ, який зображується в творі, розвивається вже без участі автора. Свого часу М. Вороний визначає сучасну драму як драму почувань, передчувань, докорів сумління. Він називає її драмою неспокою, вагання, волі, ляку і жаху [18, с. 139]. Стосунки між персонажами будуються як психологічні та ідеологічні двобої, які є віддзеркаленням епохи.

Дослідниця О. Цокол у своєму дослідженні виокремлює найбільш значущі текстові стратегії сучасної української драматургії 1980 – 2010 рр. Зокрема, ідеться про три групи: 1) нові: географічні п'єси, п'єси з локальним місцем дії з багатьма полілогами, дециклізовані, короткі п'єси, закільцьовані

п'єси; 2) модернізовані: ігровий початок, персонажі зі світових сюжетів, драма на два персонажі та монодрама; 3) традиційні: монодрама, театр у театрі, історичні (міфи, особи), релігійні, біографічні, використання у п'єсах персонажів зі світових сюжетів з додаванням нових імен. Простежується також стійка тенденція до комбінації кількох текстових стратегій у просторі однієї п'єси (напр., монодраматична поєднується з історичною та географічною).

Ю. Шредер, німецький фахівець з драми і театру, визначає постдраматичний театр як «театр, який практично розпрощався з основами основ драматичного мистецтва з часів Аристотеля – мімезисом, дією, характерами, конфліктом, ситуацією, діалогом» [56, с. 1080]. В українському літературному просторі драматурги 2000-х років у своїх текстах висловлюють протест проти класики, не дотримуються класичної єдності місця, часу і дії, відходять інтриги, конфлікту, а драматичний простір зберігають за рахунок форм мовних характеристик. Ремарки в п'єсах стають більш розтягненими. Структура текстів набуває змін: драматурги надають перевагу монологам, а не дії. Увиразнюється принцип мозаїчності та фрагментарності. Створюються циклічні п'єси та п'єси із закільцьованим сюжетом. Проблемно-тематичні реєстри розширюються за рахунок тенденцій до заробітчанства та міграцій в Україні, також вносить поправки і зміна цільової аудиторії з дорослих на дітей.

Аналіз формозмістової парадигми показує наявність багатьох інших постмодерних елементів у поезиці досліджуваних драматичних творів. Наприклад, персонажами сучасних драм виступають не тільки люди, а й кольори (Зелений, Коричневий у Артема Вишневського), предмети (Вуличний ліхтар, Лавочка, Великий Смітник у Юрія Паскара), абстрактні поняття (Хвилина, Секунда, Година, Час, Ілюзія у Анни Багряної та Різниця у Артема Вишневського), істоти зі слов'янської міфології (Мавки, Русалки, Домовик, Упир, Сонько-Дрімко, Вогневик та ін. у Надії Симчич), традиційні герої казок та інтермедій (Янгол, Чорт, Циган, Козак, Злидні у Світлани Новицької) і навіть Сесія з косою у «Бурсаків». Якщо ж дійовими особами виступають

люди, то й вони іноді бувають дуже незвичайними, як от: мертві люди у Н. Нежданої, люди без імені – просто Він і Вона – у І. Бондаря-Терещенко, також герой, який діяв протягом п'єси, може зникнути, розчинитися в її фіналі.

Смислова парадигма сучасної української драми наповнюється абсолютно нетиповими для постмодернізму рисами. По-перше, в текст після своєї смерті, що, як виявилось, була клінічною, повернувся Автор. Функція автора тепер полягає не в тому, щоби бути просто скриптором. Знову актуалізується традиційний підхід до ролі творця тексту: автор присутній всюди – його особистість накладає суттєвий відбиток як на структуру твору, так і на його ідейний зміст (подеколи персонажі стають рупором ідей драматурга – особливо яскраво це видно у п'єсах Н. Нежданої, А. Багряної, О. Миколайчука-Низовця, С. Новицької). Автор ожив, він – уже не відсторонений записувач, а повноцінний суб'єкт творчого процесу.

Замість іронії з'являється серйозність. Молоді драматурги порушують дуже серйозні проблеми: неприйняття суспільством людини «іншої», не такої, як усі, яка не хоче розчинитися в загальних словах і думках, яка не оче перетворитися на бездумну покірну худобу (у п'єсах А. Вишневського, С. Новицької, Ю. Паскара), проблему долі митця в сучасному прагматичному світі (І. Бондар-Терещенко), проблему несвободи людини у тоталітарній державі (Н. Неждана, А. Вишневський), проблему батьків і дітей (А. Багряна, О. Росич, С. Новицька, О. Погребінська), проблему подружніх стосунків (О. Погребінська, Н. Неждана, С. Новицька), проблему шлюбу за розрахунком (О. Миколайчук-Низовець), проблему влади (Н. Неждана). Окрім того, у драму повертається категорія трагічного, вона знову здатна очистити душу читача/глядача. Українська драматургія стає елітарною, орієнтованою на підготовленого, а не масового (що є типовим для постмодернізму) читача.

Деконструкція перестає бути домінантною моделлю сприйняття світу (в тому числі й літературного твору). Дослідниця М. Шаповал із радістю помічає: «що і традиційна, й авангардна форми потроху наповнюються глибшим змістом, що у авторів з'являється бажання сказати читачеві щось

усвідомлене, що, нарешті, зникає домінуюча депресивна емоція: гра крем'ярами на згарищі ніби-то завершується – на зміну деструкції приходить конструктивний *modus operandi*» [53, с. 536]. Світ не сприймається як хаос. Звичайно, у ньому існують жорстокі й несправедливі речі: шахтарі з Донбасу підривають себе у шахті, щоб їхні сім'ї отримали грошкокомпенсацію, бо не бачать іншого способу допомогти рідним (О. Росич), розпусні підлітки курять, вживають алкоголь і наркотики, гвалтують дівчину й доводять її до самогубства (С. Новицька), чоловіки зраджують своїм дружинам (О. Погребінська). Проте автори навіть найбільш сумних п'єс завжди залишають нам надію на краще майбутнє: засипаних шахтарів раптом заливає світло згори, до дівчини, яка наковталася таблеток їде швидко.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 1

Отже, можемо з певністю резюмувати, що сучасна українська драматургія порушує найактуальніші питання сьогодення, нерозривно пов'язані з духовним розвитком, історичними подіями, особистими переживаннями людей, їх пошуком відповідей на одвічні болючі питання. Це обумовлює те, що твори драматургів мають неабияку гедоністичну цінність, оскільки сприяють осмисленню читачами/глядачами проблемних, а часом і табуйованих тем.

Сучасні українські драматурги доволі часто визначають своїм орієнтиром європейський театр із цілою палітрою його модерних експериментів. Та при цьому, безумовно, втрачається найцінніше – національна самобутність, яку незаслужено «відторгають» поодаль. Саме цей факт зумовив те, що в даній роботі здійснено всебічний аналіз творчості епатажного сучасного драматурга – Павла Ар'є. Його п'єси давно стали культовими серед українських читачів. І на це є кілька аргументованих причин: по-перше, автор розкриває у них щемкі для кожного питання, а, по-друге, він не ховає глибину переживань своїх персонажів у вуаль красивих слів та «зручних» відповідей. Тих, які до вподоби вже і зараз, але за певний проміжок часу вони також перетворюються у знаки питання. Окрім цього, автор мимоволі змушує кожного з нас заглиблюватися у структуру його текстів і, так би мовити, читати між рядків: проймається емпатією, проживати з головними персонажами їх долі, проводити певну аналогію їх історій з власними. Це вкотре підтверджує те, що для Павла Ар'є драматургія являється таким собі соціальним інститутом, а не лише можливістю поєднати воєдино шок, епатаж та проминальні враження. Його твори стають для нас промовистим закликком осмислити минуле сповна, прожити його, усвідомити. І зробити це потрібно перш за все для того, аби могли рухатися далі більш впевнено, передаючи прийдешнім поколінням надійні орієнтири. Аби наше

минуле більше не використовували проти нас, ховаючи його у «потрібну» обкладинку.

Отож, сучасна драматургія, а з нею і театр мусять бути на вістрі часу та спонукати нас до глибокодумних роздумів. І байдуже, якого напрямку буде ця драматургія – чи традиційна, реалістична, впродовж тривалого періоду перевірена часом, чи експериментально-асоціативна – головне, аби вона була і сміливо конкурувала із розважальними зарубіжними п'єсами, які заповнили сцени театрів України.

Сучасні українські драматурги, часто зорієнтовані на європейський театр з його модерними експериментами, при цьому помітно втрачають національну самобутність.

Така ситуація є наслідком і мовної проблеми у сучасному українському суспільстві, де відсутній україномовний театральний діалог як частина суспільної розмовної практики.

РОЗДІЛ 2

КОДИФІКАЦІЯ ПОСТАТІ ПАВЛА АР'Є

2.1. Особливості ідіостилю Павла Ар'є

Передусім зазначимо, що ідіостиль є одночасно і стилем мови, і стилем мовлення, який диференціюється на основі структурних чи конструктивних протиставлень і співвідношень між приватними системами вираження [41, с. 149]. Саме сукупність мовно-когнітивних механізмів створення текстового простору певним автором, що виокремлює його дискурс від інших – це у широкому розумінні ідіостиль.

Безперечно, ідіостиль є складним, багатовимірним та водночас багаторівневим проявом особистості автора художнього тексту. Окрім цього, варто підкреслити, що важливою складовою ідіостилю слугує ідіолект письменника. За О. Селівановою ідіолект вважається індивідуальним різновидом мови, що реалізується в сукупності різних ознак мовлення окремого носія мови, а в письмовому мовленні виявляє риси ідіостилю [42, с. 167]. Зважаючи на відсутність уніфікованого визначення поняття «ідіостиль» у когнітивній лінгвістиці через чималу кількість можливих аспектів його вивчення, і враховуючи специфіку нашої роботи, ідіостиль автора художнього твору визначаємо як опосередкований у художньому тексті мовно-ментальний портрет письменника, який відображається у специфіці індивідуально-авторської концептуалізації дійсності, що детермінується системою особистісних цінностей. Застосування отриманих теоретичних положень послугує надалі фундаментальною базою до детального розгляду ідіодискурсу драматурга Павла Ар'є, зокрема встановлення домінант його когнітивної ідіосфери й ідіостилю

Так Павло Ар'є у своїх творах використовує діалектичну мову, відповідні акценти та навіть нецензурну лексику. Серед мовленнєвих особливостей драматурга можна виокремити: використання суржикової форми слів, приміром у п'єсі «На початку і наприкінці часів» (слуховий

аналізатор сприймає: негде, нікагда, пропадьот, лес, не било, благодарность, отношение, понимаеш, не растьот, не делами, самим главным, денєх, настроєніє, развешай, войдьот, мнє оставалось й т. д. – натомість унормований варіант має бути: ніде, ніколи, пропаде, ліс, не було, вдячність, ставлення, розумієш, не росте, розібрались, не справами, найголовнішим, грошей, настрій, повісь, ввійде, мені залишилось); «шокання»; вимовляння закінчень -ть (жить, ходить); відсутність йотованих звуків; «акання» (явище походить від російської мови); використання неправильних наголосів (поча ла, то му, переда ла, лося); нецензурну лексику.

Варто також зазначити, що інколи озвучений текст «будується» на голосних звуках; простежується перебудова мовного апарату з розмовного на вокальний голос (заспів народних пісень). Наявність таких орфоепічних помилок у мовленні героїв творів драматурга тим самим забезпечують підкреслення колориту зображуваних подій і персонажів. Всі обставини соціального, економічного, політичного характеру впливають на мову «живу» та ту, що виписана автором. А відтак з'являються нові синтаксичні одиниці, звороти, слова, словосполучення. Втім, не зникають й старі, сталі вирази, фразеологізми, прислів'я, приказки, лексичні структури (діалекти), що додають виразної неповторної автентичності.

Безумовно, такий ідіостиль автора допомагає не лише читачам оприявнити для себе різносторонність головних героїв, а й режисерам у створенні довершених образів. Так елементи ритмомелодики, дотримання аритмії (збиття темпу, ритму у процесі говоріння), зміна по черговості дихання (в сценах коли персонаж задихається, заїкається, безупинно «тараторить» або занадто уповільнено говорить), вживання неправильних наголосів, застосування мовленнєвих пауз, перевлаштування рухомих м'язів мовного апарату до відтворення конкретної говірки – це водночас й потужне акторське оснащення, яке надалі посилює емоційне залучення читача/глядача в дії творів.

Приміром, вагому роль у творенні мовної особистості Баби Прісі з твору «На початку і наприкінці часів» відіграють жести та міміка, які набувають значення індикаторів душевного стану, емоцій, роздумів і прагнень. Так, показовими маркерами конструювання мовної особистості Баби Прісі вважається жестова поведінка та міміка, які є способом всебічного психологічного розкриття: «хреститься» [4, с. 41], «хитро мружиться» [4, с. 42], «закриває обличчя руками» [4, с. 82]. Окрім цього, варто виділити вживання лайки у творі драматурга. До прикладу, Баба Пріся критикує дії доньки якраз за допомогою її вживання («У тебе що – дві ліві руки, чи що»? [4, с. 21]; «У тебе що, очі на потилиці?» [4, с. 21]), причитань («Ой йой, Боже ж ти мій, за що мені така кара»? [4, с. 21]) і прокльонів («Тьху, тьху на твої руки, тьху!» [4, с. 22]). Використована перелічена вище інвективна лексика та фразеологія надає мовцеві можливості психологічно розвантажитися, вербалізувати негативні імпульси та своєрідним чином сублимувати їх, а читачам/глядачам масштабніше окреслити для себе емоційні стани літературних героїв.

Особливої уваги також заслуговує наявність прокльонів у мовленнєвому репертуарі Баби Прісі, спрямовані на доньку, адже відомо, що «материнське прокляття є способом відторгнення дитини, яке позбавляє її захисту Бога, повноцінної самореалізації (у сім'ї), нещадно розриває встановлені родові та соціальні взаємозв'язки» [27, с. 232]. Дослідники наголошують, що «діти суб'єктивно не сприймали поведінку матері як вияв ворожості чи то лихих почуттів з її боку. Це підтверджує однозначно позитивний образ матері, витворений в українському фольклорі» [27, с. 233]. Водночас сакральність образу матері-берегині підкреслюється тактикою прохання, що втілюється в молитвах, з якими вона часто звертається до Господа: «...Благослови Ти, Господи, Боже наш, Цар Небесний, що створює світло, і наводить пітьму, встановлює мир і творить все суще...» [4, с. 75]. Релігійність мовця також експресивно підкреслює використання старослов'янзму «вовекі веков» [4, с. 22]. Прикметно, що навіть при виголошенні молитви Баба Пріся застосовує

лайку («...Зведи гнів свій на сучиних дітей цих і придай їх анафемі...» [4, с. 75]), змішуючи у своєму мовленні сакральне і профанне. Отож, можна резюмувати, що мовлення Баби Прісі насичене такими лексичними одиницями, як просторіччя («шо» [4, с. 21]; «ото – то, а оце – осьо, тут іти мона, а отут незя» [4, с. 22]; «нічо» [4, с. 24]), росіянізми («ви не, а я да» [4, с. 19]; «две» [4, с. 21]; «начньот» [4, с. 23]; «грамотей» [4, с. 25]; «жуть» [4, с. 59]), гібридні власне суржикові лексеми («воняє» [4, с. 23]; «здоровений» [4, с. 38]; «смачнейший» [4, с. 38]), які в сукупності й утворюють суржикове мовлення. Якраз таке мовлення засвідчує низький рівень освіти та мовленнєвої культури аналізованої мовної особистості. Про сприймання Баби Прісі іншими персонажами твору свідчать наступні номінації: іменники «травниця» [4, с. 73], «партизанчиха» [4, с. 80], «герой» [4, с. 81], прикметники «отважна» [4, с. 46], «стара» [4, с. 61], що чітко окреслюють її вік, риси характеру та рід занять.

Щодо її внука Вовчика, то подана автором його вікова характеристика (тридцять років) аж ніяк не збігається з мовленнєвими одиницями, які використовує персонаж у процесі спілкуванні, а також з його поведінкою («Ех, давай я тобі на ручки сяду, так правильніше буде, ти ж старше, ніж я» [4, с. 26]). Ім'я Вовчик забезпечує наскрізну ідентифікацію цього персонажа впродовж усього тексту. Таку вікову ідентифікацію підтримують і баба, і мати. Натомість спілкування Баби Прісі зі своїм зятем позначено застосуванням тактик демонстрації опозиції, погрози та образи. Вербальна агресія тещі реалізується за допомогою вживання лайливої лексики («чорт проклятий» [4, с. 32]; «чорт вбогий» [4, с. 32]; «Нехай вони мене в зад цілують!» [4, с. 32]).

А от у комунікації між бабою Прісею та її донькою яскраво виражене використання фамільярної: «Ти ще, мама, нас усіх перескачеш!» з боку дочки Слави» [4 с. 61] та згрубілої лексики «Ти шо, зовсім вже рьохнулася, чи шо?» [4, с. 26]; «Ти шо, мать, зовсім уже?!» [4, с. 43]; «Мам, ну шо ти мелеш?!» [4, с. 61]), згрубілу фразеологію «Тіпун тобі на языка, стара!» [4, с. 61]. Окрім цього, особливої уваги заслуговують апелятиви, які вживаються

за напрямом поступового зниження стилістичного реєстру: мама; мам; мати; стара, що підкреслюють зневажливе ставлення до матері. Варто зауважити, що в репертуарі комунікантів спостерігаємо протиставлення апелятивів донечко – мати, які виступають соціо – і етнокультурними маркерами. З іншого боку, невербальний компонент висловлювань, виражений за допомогою ремарок: «Жартівливо штовхає Прісю», «Обіймає матір» [4, с. 61]) слугує засобом пом'якшення доньчиних слів і дозволяє з точністю підсумувати, що для Слави, як і власне для її матері, не властиве тонке вміння відкрито демонструвати свої почуття.

Що ж стосується чоловіка Слави, то Павло Ар'є, мабуть навмисно, не наділив персонажа іменем, означивши його тільки номінацією «батько». На думку А. Шаповал, «ім'я персонажа наділяється статусом ключового слова, яке служить стимулом текстових асоціацій» [46, с. 81]. Відповідно, безіменність персонажа почасти свідчить про негативне ставлення автора, яке знаходить виявлення у мовленнєвій характеристиці персонажа. Так, вживання інвектив: «нахер»; «ніхера», «йобаних дітей», «йобаних підлітків», «йобаних дорослих» і лайливої лексики: «Всім насрати», «сруть звисока» у розмові зі своєю дружиною вказує на те, що мовець – представник соціальних низів, безробітній алкоголік. Очевидно, що відсутність імені у персонажа посилює контраст між мовною особистістю матері та мовною особистістю батька, а також сприяє своєрідній типізації останнього.

Як бачимо на зразку наскрізного аналізу широкої палітри мовних засобів у творі «На початку і наприкінці часів», вони постають ефективними інструментами реалізації комунікативних тактик, несуть негативнооцінний характер, що у комплексі вповні передає внутрішній стан мовних особистостей.

2.2. Мистецька критика драматурга Павла Ар'є в координатах доби

Знаний філософ-критик Ерік Бентлі у книзі «Життя драми» сказав такі глибокодумні слова: «Якщо у далекому минулому трагедія була як пісня

відчаю, то теперішні трагедії намагаються виразити відчай без усякого натяку на співи...». І цей вислів гармонійно перегукується з творчістю українського драматурга Павла Ар'є: позаяк його п'єси – то маленькі трагедії, звісно, без усякого натяку на «співи», танці тощо. Це зумовлено передусім тим, що світ його п'єс слугує вичерпним уособленням трагічного відчаю, достоту позбавленого всіляких бутафорських сентиментів і віньеток. А оскільки сам автор часом тяжіє до тандему символічних узагальнень та загостреної публіцистичної образності, то він нагадує канатоходця, котрий рухається власноруч натягнутим драматургічним канатом і віртуозно утримує необхідний баланс. Рух від реального в бік ірраціонального. І навпаки: від ірреального – до гіперреалістичного. Саме така призма дає змогу зусібіч розглядати твори Павла Ар'є як досить пластичні та еластичні: саме для режисерських комбінацій та різноманіття жанрових маніпуляцій.

Окрім цього, варто виокремити цікавий факт: майже у кожній п'єсі драматурга прослідковується так зване жанрове взаємопроникнення. Приміром, у творі «На початку і наприкінці часів» трагічний гротеск поєднується із виваженою схемою відступів від драматургічної стандартизації. У п'єсі часи сходяться і розходяться, немов годинникові стрілки. Влучним підтвердженням цього слугують слова українського театального критика та мистецького оглядача Олега Вергеліса: «Що на початку? Що наприкінці? Звісно, часи...Які не вибирають, у яких живуть – і помирають. У яких прагнуть візуалізувати свої мрії, таємні бажання, зокрема: віднайти таємну надсекретну «гілку метро», яку протягнули від Чорнобиля і до самого Києва...От тільки хто ж мандрує тим потягом?» [4].

Все перелічене вище підтверджує, що оригінальний аж до новаторського прояву авторський стиль, який порушує рівень середньої суб'єктивізації факту в сучасній драматургії яскраво демонструє якраз Павло Ар'є. Його напрочуд тонкий психологізм авторської манери, глибока іронічність викладу, інтертекстуальність відтворення театального буття дозволяють говорити про довершену майстерність автора, який мислить категоріями гуманістичними,

театроцентричними, культурологічно виправданими. З точки зору максимальної суб'єктивізації фактів театральної дійсності у творчості драматурга вбачається вишукана за оригінально-авторськими засобами театралізації думки стильова манера, котра є рідкісна для сьогодення й самодостатня. Вона уособлює рецептивну модель комунікації у глобалізованому українському соціумі.

За словами критиків, автор чи не єдиний, хто зі стереотипів та стійких шаблонів робить кпини і інструмент, а не ціль твору, аби вкотре понарікати на тяжку долю народу. Таким чином Павло Ар'є прагне зануритися у стихію поміркованості, навіть історичної мудрості. Взірцем цього можна вважати твір «Слава Героям», який свого часу перечитали чи не на всіх драматургічних форумах України. Тут змодельовано маленьку трагедію між двома представниками двох протилежних історичних орбіт, хоча і в межах однієї країни. І не акцентуючи увагу на тому, хто ж із них уособлює денне світло, а хто непроглядну темряву, драматург якраз і помалу підводить читача-глядача до очевидного, але й часто знехтуваного «вироку». Олег Вергеліс резюмує це так: «Тільки через темне та світле можемо відчутти об'ємність та поліфонічність життя, адже день-ніч, які огортають нас і себе своїми цупкими обіймами, складають єдність-протистояння буття і соціуму...» [4].

Окрім цього, працюючи над образами й проблемами у своїх творах, П. Ар'є вдало передає мінливість настроїв, складний корпус переживань героїв, враховуючи специфіку українського театру, бо, як переконаний, «наш театр має претензію на сферу серця. Тому більше воліємо до переживань катарсисного плану, або переживань почуттєвих» [6].

До прикладу, дієвими засобами вираження такої авторської позиції є генологічна специфіка твору «На початку і наприкінці часів», заголовок, посвята («Тим, хто не зміг піти»). Так за жанром цей твір Павла Ар'є – побутова драма, що являє собою триптих із трагізму, містики та фарсу. Говорити про вкрай важливі проблеми в такому ракурсі – безпрецедентно відважний крок драматурга. Адже навіть сама назва п'єси декларує

незнищеність утривавлених у часі й свідомості багатьох поколінь українців звичаїв, традицій, народних знань, вірувань. В уста головної героїні твору також вкладено пояснення: «Весь світ спішиться кудись і всігди спізняється, бо час прямий. У нас (у лісі, у зоні, де мешкають) спішитися нікуди, у нас час круглий (письмівка наша): всьому своя година, свій день, своя пора року. Ми живемо на початку і наприкінці часів» [4]. Низка цих особливостей ідіостилю автора надає безмір можливостей для розкриття режисерського бачення цього твору та відкриває нові грані інтерпретації проблеми, образів – інколи вкрай несподівані. Доказом цього слугує те, що максимально дотримуючись тексту п'єси (авторських ремарок, структуризації твору на сцени тощо), О. Кравчук разом із командою акторів експресивно увиразнюють його багатоаспектність на всіх можливих для сценічної реалізації рівнях: за допомогою музичного супроводу, деталей, палітри кольорів, звуків – щодо декорацій, емоцій, міміки, рухів – щодо гри акторів. Так у «У відеосупроводі вистави художник Олексій Хорошко знайшов дуже виразний «перший кадр»: проєкцію телевізійної тестової таблиці, яка візуалізується під психоделічні звуки радіаційного детектора» [43]. Тут слушною є думка Олега Вергеліса: «Навіть через вишукані символи він хоче достукатись до повсякденного життя: до його драматичної сутності гірких гримас, маленьких трагедій» [14, с. 7].

Цікавим є судження критика, що «Граючи в «кольори» або ж жонглюючи символічними дефініціями («революція», «кохання», «смерть», «сновидіння»), драматург прагне не розфарбовувати (!) дійсність, про яку, власне, постійно пише-пише-пише...Іноді якраз навпаки – і тут також парадокс у стилі Бенті – автор воліє цей різнокольоровий та різноСимволічний світ нібито розпанахати на дві половини...На чорне і біле. На день і ніч. На світле і темне. І вже у нутрощах світлотіні – поміж темним та світлим – він жадає розгледіти те, що і становить сутність життя [14, с. 6].

Отож, можна підсумувати, що література, як і будь-який інший вид мистецтва, не здатен існувати у вакуумі. Це влучне висловлювання підтверджує багатогранна творчість Павла Ар'є. Адже його художні текст

перебувають у площині численних зв'язків як зовнішніх – між різними видами мистецтва, так і внутрішніх – між стилістичними епохами, і т. д. Його п'єси варто розглядати як полікодові мистецькі твори, оскільки вони передбачені для сценічних постанов, які розраховані на аудіо-візуальний вплив на глядачів. Саме тому розглядати ідіостиль драматурга поза контекстом інтермедіальності досить нелогічно. Прикладом такого твору є драма-парабола «Кольори», де інтермедіальність посилює дидактичний ефект. Ця драма – яскравий приклад полікодового художнього твору, що гармонійно поєднує в собі зображально-виражальні засоби різних видів мистецтва. А ще – зразок інтермедіальності у її прямому розумінні. Адже тут художня література перебуває в одній площині з образотворчим мистецтвом, культурологією та науково-дослідними знаннями про семантику кольору.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 2

Аналізуючи ідіостиль епатажного драматурга Павла Ар'є, можна з певністю зазначити, що творчі імпульси спонукали його до ряду мистецьких експериментів та відходження від канонів. Це виявляється у трактуванні світових образів та сюжетів, куди вноситься новий контекст: приміром, традиційні образи з відбитком плину часу, які наповнюють цих персонажів новим змістом. Засудження сучасної політичної ситуації, влади, дії законів прочитується між рядками у більшості п'єс. Гостра соціально-політична проблематика та важливі художні досягнення є запорукою того, що п'єси сучасних українських драматургів стали актуальним драматургічним матеріалом для театрів, які не бояться глядача. Але при цьому драма не несе певних ідеологічних насаджень суспільству.

Що ж стосується ідіостилю, то автор використовує не тільки унормовану українську мову, а й суржикові конструкції та говірку, що підкреслює колорит зображуваних подій і персонажів. Всі обставини соціального, економічного, політичного характеру впливають на мову «живу» та ту, що виписана автором. А від того з'являються нові синтаксичні одиниці, звороти, слова, словосполучення. Втім, не зникають й старі, сталі вирази, фразеологізми, прислів'я, приказки, лексичні структури (діалекти), що додають виразної неповторної автентичності.

Безумовно, віднайдені драматургом засоби мовлення як ознак характерності для втілення типових героїв у драматургічному матеріалі спонукає до урізноманітнення мовно-голосових навичок, що, у свою чергу, забезпечує дотримання специфіки орфоепічної вимови у процесі втілення акторами сценічних образів.

А от щодо постаті Павла Ар'є, то можна окреслити цікавий факт: автор дає нам відчутти у своїх творах помітний контраст поміж світлим і темним, що допомагає експресивно відчутти поліфонічність життя, єдність-протистояння буття і соціуму. Й окрім цього, пройнятися неабиякою емпатією до героїв його

творів. Підтвердженням цього слугує те, що навіть через застосування вишуканих символів він хоче достукатися до повсякчасного життя: до його драматичної сутності, гірких гримас, маленьких трагедій.

Отож, варто говорити про вкрай загострене сприйняття драматургом людських страждань та сумнівів, великих катаклізмів та локальних бід. І саме все перелічене складає не теоретичне, а виключно реалістичне трактування драми. Адже це той жанр, який має не давати відповіді, а навпаки – навмисне залишати читача/глядача з низкою риторичних питань. До прикладу: «Як жити далі?», «Коли потрібно схаменутися і ставитись шанобливо до навколишнього середовища», «Як мікроклімат у домівках впливає на емоційний фон людей?», і т.д.

РОЗДІЛ 3

БАЗОВИЙ СПЕКТР ПРОБЛЕМ У П'ЄСАХ ПАВЛА АР'Є

3.1. Memory Play в драматургії митця

За твердженнями Зигмунда Фрейда, пам'ять постає як сховище травматичного досвіду. У численних дослідженнях Карла Густава Юнга також знаходимо чіткі дефініції колективного несвідомого, систему архетипних образів та сюжетів, що в сукупності слугують підґрунтям власне прадавньої пам'яті всього людства, що в той чи інший спосіб програмують його подальший розвиток. Відтак у сучасному гуманітарному дискурсі актуальними стали студії, пов'язані із дослідження різноманітних аспектів людської пам'яті.

У своїй збірці поезій, напрочуд схожій на художні рефлексії, Галина Петросаняк розглядає масштабне поняття пам'яті крізь призму епігенетики. Це цікаво тим, що за теорією біолога Жана Батіста Ламарка риси, набуті протягом усього життя знання, можуть передаватися нащадкам. У свою чергу авторка окреслює нерозривну синергію між пластичними асоціаціями у трактуванні плинності часу, біологією та у тонкому вмінні майстерно дешифрувати відомі знаки української культури. Промовистим доказом цього є уривок поезії під назвою «Епігенетика», котра всесторонньо розкриває фактор часового виміру у формі визначального фактора впливу як на нашу свідомість, так і прийдешніх поколінь:

*«постаті
тих
котрі йшли перед тобою
розмиті часом
про них
важко
сказати щось певне
але чим далі*

*відпливаєш від берега
тим більше
дізнаєшся
про низ
залишаючись наодинці
з дзеркалом...
виявляється
твої пальці
починають тремтіти
з найменшого приводу
бо руки
прадіда
занадто часто
тремтіли
стискаючи рушницю
у першій світовій
твоя клаустрофобія
народилася
задовго до тебе
в бункері
другої світової...» [40].*

Отож, зусібич розглянувши поняття «час» у тандемі із його сховищем – пам'яттю, можна зазначити: безперервна плинність хвилин зі згадками, котрі вони полишають, залишають незгладимий слід як у формуванні нашої свідомості, так і прийдешніх поколінь. Підсумовуючи все сказане вище можна дійти висновку, що нової рецепції зазнають не лише традиційні антропологічні та психологічні наративи, як дзеркало відображення пережитих особистісних травм, фіксуються спричинені ними зміни у поведінкових патернах наступних поколінь, що відповідно суттєво впливає на соціальний контекст. Яскравим прикладом з історичних віх України слугує те, що намагання тоталітарних

режимів переписати історію згідно власних ідеологічних постулатів призвело до її неминучої фальсифікації, штучної культурної амнезії, розростання білих плям, спричинених травматичним досвідом очевидців.

Так, у сучасному літературознавстві існує явище під назвою «memory play», котре постало завдяки п'єсам американського драматурга й лауреата Пуліцерівської премії Тенессі Вільямса («Скляний звіринець») та британського режисера Гарольда Пінтера («Старі часи», «Пейзаж»). Що ж стосується української драматургії, то тут цей контекст презентують драми Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», Павла Ар'є «Слава Героям», «На початку і наприкінці часів», «Кольори». Українська гуманітаристика зацентрована на рецепції історичної пам'яті. Це обумовлено передусім непереборним бажанням ревізії тоталітарної травми, пошуками вичерпних відповідей на актуальні питання сьогодення (до прикладу тих, котрі стосуються власною самоідентифікації, рецепції гібридної війни, морально-етичних орієнтирів тощо).

Сучасна українська драматургія, як і художня література загалом найактивніше реагує на процес декодифікації офіційної історії. Павло Ар'є у сюжеті п'єси «Кольори» актуалізує саме травматичну пам'ять історії ХХ століття через нелегку долю головної героїні – Марії. Драматург гармонійно вибудовує сюжет через експресію спогадів жінки, фрагменти яких зливаються воедино та утворюють загальну картинку тогочасної дійсності, наскрізь пронизану емоційними переживаннями.

У його творі пам'ять жінки можна ототожнити з картатим гуцульським гобеленом, витканим із різнобарвних ниток, палітра якого мимоволі загострює нашу чуттєвість, навдивовижу чітко передає атмосферу і при цьому пробуджує певні стійкі асоціації. Приміром, період коли Марії виповнюється шістнадцять у її візуальному сприйнятті означено як рожевий, двадцять три – це вже помаранчевий колір, тридцять п'ять/сорок – червоний, шістдесятиліття – фіолетовий. Вагому позицію тут займає так званий синкретичний стан жінки на межі буття, котрий виразно окреслений одвічною антитезою чорного та

білого кольорів. Автор навмисно підсилює сприйняття зв'язку вік/забарвлення цікавими психологічними константами, що на його думку притаманні жінкам у той чи інший період їх життя. Так юна дівчина відрізняється тим, що «цікава до всього, обережна, мрійлива. Натомість її дорослішання зумовлює зміни й у емоційному плані: вона стає «практично-мрійливою», «енергійною». Набутий роками досвід і зрілість ототожнюються із розчаруванням, загальною озлобленістю, і лише старість дозволяє знову бути «мудрою, терплячою, педантичною».

Варто виокремити також те, що спогади Марії про пережите являють собою тривалу історію людства у ХХ столітті, котре стало синергією катаклізмів, апокаліпсисів цілих імперій, змін політичних режимів, нищівного розривання певних шаблонних установок. При цьому пам'ять працює лише в одному напрямі – пережитого, адже неможливо згадати й відтворити словами те, чого ще не було. Саме це й стає аргументованою причиною того, що Червона знає все про Помаранчеву та Рожеву, залишаючись водночас для них невідомою, але ці взаємини також можна спростити до звичайного життєвого досвіду.

Також пам'ять героїні тісно пов'язана з музичним ритмом. Таким сюжетотворчим сегментом є такт дві четвертих, які Марія відчуває як танго. Це ритм не лише її життя, але і доби в якій їй довелося народитися і жити. У сплетінні цих звуків присутнє все: і динамічність, і поміркований темп, і меланхолія, і фатум, і пластичність часу. Водночас це чи не єдине в пам'яті, що утримує свідомість жінки у реальному світі. В уяві Марії існує такий собі паралельний світ: він зітканий з різноманітних почуттів, звукових коливань різних частот, барвів та численних згадок. З нього вона, немов крізь призму, дивиться на себе теперішню відчужено. Жінка з нетерпінням чекає власні спогади у гості. Процес пригадування розгортається як окрема оповідь, немов історія/текст/кінострічка про чуже життя. Складається враження, що вона одночасно є оповідачем/автором/героєм/суддею власного життєвого шляху.

Пам'ять головної героїні про своє життя доволі емоційна. Такий тип пам'яті являє собою надскладну систему асоціацій, образів і різноманіття відчуттів. Дитинство в її спогадах асоціюється зі спокоєм, домашнім затишком, красою, воно «осяяне щастям і убите горем» [5, с. 24]. Дитячі спогади виголошує зріла жінка, відтак вони вже «відфільтровані» її потужним життєвим досвідом. Якщо для Чорної це спогади, то для Рожевої – передбачення. Детальніше про ключові події життя Марії, змальовані у згадках, див. табл. 1.

Таблиця 1

Основні події, що відобразились у емоційній пам'яті Марії

№	Перелік фундаментальних подій, відображених у емоційних споминах Марії
1.	Сонячний день, обличчя мами, сливове варення, яблуневий квіт, сестри (Люба, Надійка, Катерина)
2.	Батьки: пані Кружлянська та батько директор школи. В одну мить цей світ нещадно зруйновано. Арешт батька, їх подальше вигнання з хати, клеймо під назвою «вороги народу», зґвалтування матері, мертвонароджений брат Миколка
3.	Голодування, перехід у вічність сестри Надійки, обнадійливий кошик дикого щавлю, «пісня про те, що не помремо. . . »
4.	Війна, літаки, тривоги, стрільба, нема куди втекти й де сховатись
5.	Виснажливі примусові роботи в Німеччині, будинок есесівського офіцера
6.	Закінчення війни, перший чоловік – Лоран (урятував від агентів НКВС, які розшукували біженців), захворювання, Париж, лікар місьє Ротье, власне ательє

	заміжжя та діти, чоловік Жан-Франсуа – галантний красень і аристократ, насправді банкрут і садист, Марсель, втекла в Париж, народила двійню: Олександру й Олександра
7.	Щемкий біль, самотність, кропітка праця
8.	Ріхард

Таким чином, триптих з особистості, інтимності та унікальності спогадів головної героїні, немов вщент «розчиняються» у притаманності тодішніх історичних реалій (репресії, голод, війна, примусові роботи, вимушена еміграція, виживання), тотожності переважної більшості українських життєписів.

Марія вигнанка та втікачка водночас. Україна – локація, що сповнювала її життя сенсом. Повернувшись через безліч років на рідну землю жінка вдруге полишає її, але тепер вже з власної волі. Так вона намагається втекти і сховатись від болючих спогадів, адже «коли стоїш на краю, лишається зробити лише крок – і минуле неодмінно стане нічим, порожнечою» [5, с. 23].

Що ж стосується матерії часу, то про неї Марія міркує як про незбориме хтонічне зло: «найстрашніше є те, що він вбиває останні спогади про людей. . . навіть пам'ять. . . Робить це повільно і безжально, розтягуючи кожен мить до нескінченності» [5, с. 20]. Забування фактично прирівнюється до смерті усіх тих, хто помалу стирається зі спогадів і пам'яті героїні. Стирається при цьому так, наче набуває вигляду палімпсестів: під ними завше можна розгледіти закодовані символи, слова, знаки. Її лякає це подвійне вмирання, адже людина живе доти доки про неї пам'ятають. Марія намагається до останнього бути разом хоча б у спогадах із тими кого вона любила. Ріхард помер вісім років тому, але жінка не може пригадати смерті коханого чоловіка. Відбувається природний процес стрімкого витіснення з пам'яті неприємних спогадів, завдяки якому людина створює надійний захист від болю та психологічних травм, що позначають втрату дорогого об'єкту. Вона позитивно переконана: «Я завжди буду щасливою. Якщо не буде війни або голоду» [5, с. 43].

Цікавим у сюжеті згадуваної вище п'єси Павла Ар'є є також нетривіальне співвідношення часу та пам'яті. Тут прослідковується певна гра з категоріями художнього та історичного часу. У взаємодії з індивідуально-емоційною пам'яттю головної героїні, а відтак і її кольорових проєкцій. Жінки у рожевому/помаранчевому/червоному/фіолетовому «пам'ятають» переважно лише себе, або ж виключно ту палітру, що вже вміщує їхній вік як окреслення прожитого. Жінка у Чорному сугестує усі втілення Марії. Натомість Жінка в Рожевому оперує спогадами шістнадцятилітньої. Така неоднорідна кольорова та вікова роздільність пам'яті головної героїні створює відчуття співпричетності, дозволяє краще зрозуміти еволюцію її основних світоглядних позицій та життєвих принципів. Драматург намагається відобразити «час-історію» через «спогад-пам'ять-колір» Жінки. Водночас пам'ять головної героїні має цілком конкретні історичні маркери (сталінські репресії/голодомор/війна/табори праці). Час, як і пам'ять Жінки виходять далеко за рамки центральної сюжетної лінії.

У доленосну хвилину героїня Павла Ар'є опиняється перед неабиякою спокусою забути все, стерти геть зі згадок. Адже лише таким чином можливо позбутись відчуттів болю впереміш зі страхами й тривогами. Проте, за цим криється інша загроза – самовільна втрата себе, добровільний відхід у небуття. Її вибір підкреслює, що навіть травматичні події є невід'ємною ланкою особистісної цілісності людини, визначальною складовою її сьогодення.

Так хронос у сюжеті п'єси «Кольори» не має конкретного означення, він триває постійно, перетікаючи з площини подій у спогади, емоції, ритми, фрагменти набутого досвіду, палітру барв, відчуття. Є лише конкретні ознаки зміщення часопростору, в якому опиняється Марія, на межі життя та смерті, що означено як єдину постать Жінки у чорному/білому. Це та знаменна мить, коли всі спогади разом із Жінками ризикують поспішно розчинитись у небутті, згаснути навіки.

Перед смертю героїня опиняється не лише сам на сам із собою, але й з тими нещадними страхами і болями, що їй несуть спогади. Вона замкнена у

в'язниці власної емоційної пам'яті. У фіналі драми «реальні» жінки виявляються лише формами й кольорами спогадів Марії. Їхні дії та слова перебувають під безпосереднім тиском минулого та є його відображенням: їх можна порівняти до палімпсестів, котрі видніються навіть на вкотре списаному вщент аркуші. На них впливають спогади, корелюючи як їхню поведінку, так і оцінку всього, що відбувається.

Щодо кордонів реальності, то вони значно розширині. Це зумовлено тим, що одночасно глядач/читач опиняється у кімнаті в середмісті Парижу середини 60-х років або ж у країні початку 30-х. Спогади Марії водночас формують і доповнюють культурну пам'ять. Драматург не описує голодомор чи сталінські репресії, а лише означає спільні для нашої історії часові маркери в житті героїні (війна, голод, будні у трудовому таборі).

Її спогади схожі на сповідь, водночас, це й наскрізне занурення у власну підсвідомість. Це неначе останній іспит у житті, де відповідь на запитання: «Хто я?» увиразнена й однозначна: «Я – Марія, моя земля – Україна, моя кров – червона» [5, с. 23]. Історія цієї жінки вражаюча, проте жахливим є усвідомлення типовості цих подій, притаманності практично цілому поколінню українців. Її спогади – почасти незавершені, фрагментарні, багато яких епізодів потрібно домислювати. Та все це в сукупності створює базу для роздумів, наслідком якого повинні стати особистісні інсайти глядача/читача.

Можна підсумувати, що твір «Кольори» є своєрідним експериментом з дослідження жіночої психології, наскрізь пронизаної складними життєвими колізіями та переживаннями. Завіса над розгадкою пізнання жіночого/людського призначення так і залишається опущеною. І це вкотре підкреслює той беззаперечний факт, що істина неоднозначна і її неможливо розкласти на чорне й біле. А ще те, що відповіді на важливі питання кожен читач/глядач повинен віднаходити сам, а не задовольнятися готовими.

Й досягнути цього можливо лише шляхом постійних роздумів, праці над собою й бажанням осмислювати дійсність, а не лише проживати її.

3.2. Рецепція техногенної катастрофи Чорнобиля

Визначальні характеристики для п'єс «На початку і наприкінці часів», «Слава Героям», «Людина в підвищному стані», без зайвих слів варто говорити саме про загострення сприйняття драматургом людських страждань та людських сумнівів, великих катаклізмів та маленьких трагедій.

Події в сюжеті твору «На початку і наприкінці часів» розгортаються через -надцять років опісля вибуху атомного реактора на Чорнобильській АЕС, у зоні відчуження. Наче на машині часу читач/глядач має змогу перенестись у минуле, в покинуте поліське село, єдині жителі якого – Баба Пріся, її дочка Слава та онук Вовчик.

Чорнобильська трагедія не лише актуалізувала проблему екології, а й «поновила» її, а також безповоротно збіднила українську культуру, адже, попри намагання небайдужих фахівців та ентузіастів зберегти набутки цього етнографічного регіону, його неповторна самобутня культура зазнала катастрофічних втрат, неначе застигла в своєму розвитку. Почасті й це стало причиною того, що Павло Ар'є «відчув необхідність поїхати туди, побачити і відчути все на власній шкірі» [6]. Все для того, аби в своєму майбутньому творі точно змалювати реалії, уникнувши міксу пафосу й шаблонних установок. Адже Чорнобиль, то не лише журба, сірі відтінки й радіація. Драматург свої відвідини цих місць умістив у таку глибокодумну фразу: «І от там побачив: буває, живе в якомусь закинутому селі одна людина і дає собі раду. Живе без світла, без гарячої води, але знаходить можливість не тільки вижити, а й нагодувати себе. Ті люди існують у світі за іншими правилами, аніж ми [...] там людина має домовлятися з природою, бо без цього неможливо вижити. Там і час інакший, все минає інакше... з розмов з ними я зрозумів, що вони не змогли знайти іншого місця, не змогли відірватися від своєї землі, свого життя» [6].

Дієвими засобами вираження такої авторської позиції триптих у вигляді символічного заголовку, генологічної специфіки твору та, звісно ж, посвяти. За жанровою приналежністю «На початку і наприкінці часів» П. Ар'є –

побутова драма, в котрій воєдино переплелися фарс та містика. А ще однією її визначальною складовою слугує трагізм, який допомагає читачу/глядачу проїнятися щирими емоціями, відчутти страждання тих людей, невідворотність їх вселенського смутку. Говорити про життєво важливі проблеми в такому ракурсі – доволі відважний крок драматурга. Назва п'єси декларує незнищенність віками усталених у часі й свідомості багатьох поколінь українців звичаїв, традицій, народних знань, вірувань.

Окрім цього, однією з домінуючих характеристик п'єси П. Ар'є є хронотоп. Адже уже на початку твору чітко окреслено локацію, де відбуваються дії – «це тридцятикілометрова зона відчуження довкола Чорнобильської електростанції, а саме: покинуте село неподалік від річки Прип'ять, маленький хутір, глухий кут, тікати нікуди, навкруги ліси й болота» [4]. Так хронотоп постає важливим образотворчим засобом, адже завдяки ньому починають чіткіше вимальовуватися головні персонажі драми – Слава, «хвороблива на вигляд, страждає від нападів кашлю» [4] та її син Вовчик.

У фрагменті ремарка, котра означає тридцятикілометрову зону відчуження довкола атомної електростанції, визначає радіус життя головних героїв – він обмежений певним вимірником, але не є синонімом клітки, відсутності свободи чи нестримних мрій. У наведеному фрагменті ремарки кожне слово смислово навантажене, позаяк посутньо конкретизує й уточнює часопросторову конструкцію твору: зона відчуження, тобто поза цією зоною – абсолютно інший світ. Так ремарки цієї драми передусім вияскравлюють одвісний конфлікт свого/чужого. Зона – «територія відчуження із заборонаю проживання, що виникла внаслідок катастрофи (технологічної або екологічної» [47]. Проте вона для героїв не є місцем ув'язнення, позаяк достоту наповнена рідним, пов'язана з минулим, родом, прадавніми традиціями. Для експресивного підкреслення такого сприйняття Чорнобильської трагедії, наведемо декілька рядків з промовистої поезії Ліни Костенко. Адже цей її вірш напрочуд гармонійно перегукується з лейтмотивом даного твору та підкреслює його ключову сюжетну лінію.

*На березі Прип'яті спить сатана,
прикинувся, клятий, сухою вербою.*

*На березі Прип'яті – березі – на –
ріки, що колись була голубою.*

Стоїть йому атомна чорна свіча.

Лежать йому села в біді і розрусі [31, с. 260].

Єдину дочку баби Прісі та її сина Вовчика, як йдеться у тексті, не зовсім задовольняє місце свого проживання. Можна навіть резюмувати, що їх рідне обійся стало для них певним тягарем, асоціації з яким переважно переповнені гнітючими асоціаціями та чітким усвідомленням свого безсилля. Приміром, Вовчик прагне відвідати місто, яке в його думках оромантизоване і переповнене можливостей: він мріє побачити Макдональдс, скуштувати кока-коли. Його матір Слава теж прагнула іншого місця мешкання, однак поза зоною вона не змогла вибудувати своє затишне сімейне гніздечко, бо всі вихідці з чорнобильської зони позначені своєрідним тавром. Тавром, яке несе за собою зацікавлені погляди роззяв, кпини, ядучий сміх за спинами, образи, біль та, як наслідок, страждання. «Ми ізгої, ...так нас і називають «чорнобильці». Не Слава, не Вова, не Петя і не сім'я Савченко!. Яке там Савченко! Вони просто кажуть «чорнобильці»...і всі знають, про кого це... І сруть вони звисока на нас, на всі наші чувства, переживання... на твого сина і на твої руки, вимазані його кров'ю...» [4]. Поміж цих рядків відстежується, що головних героїв за межами зони не вважали особистостями: соціум переважно послуговувався одним словом «чорнобильці». А те, що стоїть за цим грубим узагальненням нікого особливо не тривожило. Як і те, що кожен міг опинитися на місці цих людей, котрі також по-іншому уявляли своє майбутнє. Котрим прийшлося покинути будинки та затишні вулички, де вони ступили перші кроки, ходили до школи, кохали, народжували дітей та відходили до вічності.

Та окрім наведеного вище, існує ще одне, дещо узагальне – потрактування зони: «певний простір, район, що характеризуються спільними ознаками» [47]. Такими «спільними ознаками» у п'єсі «На початку

і наприкінці часів» є родина баби Прісі, яку спільнять багатовікові сімейні традиції, багата культура Полісся. А ще – їхня чорнобильська іншість, спосіб мислення, пережите горе. З цим всім вони залишилися після аварії на своїй землі, не ставши переселенцями, а продовжуючи бути заґрунтованими в цю, хоча й радіаційну, та все ж свою землю. Вони не втекли від спогадів, асоціацій і, так би мовити, тригерів. А натомість кожного дня продовжують прокидатися й дивитися на знайомий етюд за вікном: той, який завше близький серця і хіба він може нести небезпеку впереміш з горем?!

Варто також виокремити присутність у творі досвіду батьківського дому, що є одним з визначальних культурних надбань людства, водночас, він зазнає чи не найбільшої міфологізації. Так спогади про буденне в родинному будинку Баби Прісі віддзеркалюють процес міфологізації власного життя. Адже почасти те, як живе ця жінка гідне міфу. Баба Прісія глибоко переконана у праведності власного буття у Чорнобильській зоні. Тож її дивакувата поведінка, що дратує, а почасти і лякає доньку Славу і Дільничного, повністю вписується у прадавню життєву філософію жителів Полісся, адже «нема в тому гріха! Це – наше рідне, від матері Землі до нас перейшло від тих, хто в могилах лежить від предків наших ЗНАННЯ. В роду нашому і травники були, і характерники...» [4, с. 60]. Також все це знаходить свій вияв у подальшому розгортанні подій твору. Так Баба Прісія готова вимінати у смерті життя внука на своє власне. Ритуал викликання смерті, засвідчує бажання жінки впокорити цю інфернальну силу, похитнути її владу на цій стражденній землі. Це якраз і є відчайдушна спроба реалізації онтологічного міфу, подолання хаосу і встановлення нового – вітаїстичного порядку. В містичному сенсі їй це вдалося, адже її космогонічна модель працює, всі вони врешті-решт опиняються у вагоні метро, котрий прямує «куди кому надо» [4, с. 94].

А ще окремої уваги заслуговує те, що в образі Баби Прісі мирно уживаються ревні звертання до Господа з містичними віруваннями. Це якраз свідчить про її відчайдушне намагання будь-якими відомими способами вберегти маленький мікрокосмос свого існування, в якому особливе місце

займає любов до внука та доньки. Навіть монологи старенької можна ототожнити з художніми рефлексіями, котрі крутяться довкола важливих проблем: як сімейних, так і суспільних. Так для Баби Прісі її обійстя та рідна земля асоціюються з втраченим раєм, в якому глибоко пустила коріння душа жінки та її близьких. І саме тому для неї найважчим гріхом є втеча від свого, яку вона навіть не розглядає варіантом власного існування. Та й тим самим мотивує нас до роздумів: чи можливе щастя десь там, де все чуже і незнайоме? Чи можливе щастя, коли воно розпочинається із втечі, насамперед від власного «Я»?!

Саме ця розповідь про таємне метро актуалізує міфологему сходження у пекло, тут у ролі «пасажирів» опиняються всі дійові особи. Баба Пріся – сама живий міф цієї землі, вона символ і останній носій таємного знання про зникаючий світ русалок, нявок, лісовиків і т. п., які назавжди залишились у круглому часі і є неживими у часі реальному.

Отже, міф Чорнобиля у п'єсі драмурга Павла Ар'є можна вважати синкрезисом архаїчного, космогонічного, апокаліптичного та соціального міфів, презентованого в авторській рецепції. Визначальними в сюжеті є архетипні образи Бога, Землі/Дому, Мудрої Старої/Баби Прісі та Смерті.

«На початку і наприкінці часів» – твір, котрий допомагає читачу/глядачу зануритись у трагізм цієї події, відчутти палітру обтяжливих переживань очевидців, достоту проїнятися навіть їх побутовими проблемами. Та це ще не все: читаючи, ми маємо змогу окреслити масштаб незагоєної рани тих людей, яких називали лаконічно – «чорнобильці». Усвідомити, що це поняття не про пільги та радіацію, не про оздоровлення у санаторіях. Тут про те, як важко й почасти неможливо покидати все до болю рідне й знайоме. Як хочеться часом щодень дивитися у невідворотність смерті на порозі власної хати. Але ж такої своєї! А на завершення наведемо культурологічний вимір трагедії на ЧАЕС, який вдалося окреслити Ліні Костенко через поняття зони відчуження. Поетеса наголошує на звуженості значення такого терміна, а також його смисловій неправильності. Вона вважає, що «зона відчуження – це ж не просто

радіоактивно забруднена територія. Це чорна діра, яка поглинула цілий етнос, його ономастику, мову, історію, звичаї, промисли і мистецтво...» [31]. А ми доповнимо, що ця зона нагадує Помпеї: вона знищила тисячі людських доль, віддзеркалилась на їх психології та фізичному самопочутті.

3.3. Деконструкція жіночого тіла

Передусім варто зазначити, що ідея деконструкції жіночого тіла в мистецтві загалом не нова. Наприклад, у період модернізму митці вдавалися до розламування, клаптикування, розчленовування (як концепту поділу і вписування наново), а згодом творення із цих шматків абстракту, ляльки, форми, що вказує на статі. Взірці сказаного вище зустрічаються як у живописі, так і у скульптурі. Сам процес такої деконструкції можна прирівняти до анатомічного театру (в словах письменників, на полотнах художників тощо), що розкрює жіноче тіло, рве й нищить плоть, домагаючись таким чином оприявлення головного інстинкту.

А от сам принцип перекроювання/деконструкції власне фемінності як способу спротиву гіпернарративам мускулінної культури в українській постмодерній драматургії постає у п'єсах Ю. Тарнавського («Сука (Скука)-розпука», «Жіноча анатомія», «Не Медея», «Гамлетта», «Три метафоричні етюди»), на що вказує Т. Гундорова [17].

Що ж стосується п'єси Павла Ар'є «Кольори», то вона вирізняється не лише авторською кольоровою палітрою в означенні дійових осіб (Рожева, Помаранчева, Червона, Фіолетова, Чорна/Біла Стара), але й визначає музичний розмір для п'єси (1/4 та 2/4 у поміркованому темпі – танго). Замкнений простір зали, де витончено поєднано «стиль, розкіш і хаос» і п'ять жінок, що стали втіленням різних вікових етапів головної героїні.

Що ж стосується природи кольору, то виокремлюють три основні барви: синю, жовту, червону. А вже їх подальше змішування утворює додаткові (зелену, фіолетову, оранжеву). Практично кожен із кольорів має на меті утверджені психо-символічну семантику, достоту віддзеркалену в мистецьких

канонах, і може кардинально різнитися залежно від часу та місця його використання. «Білий містить у собі всі кольори – це порядок, первинне світло (у центрі), а чорний (поза фігурою). Червоний символізує несвідоме, фізичне, фізіологічне... пов'язується з бажанням, теперішнім часом, чоловіками, активною екстраверсією» [23].

Драматург, немов спектри, розкладає кольори-періоди жіночої долі: від мрійливого шістнадцятилітнього ягнятка/дівчатка, через відчайдушну романтику сподівань двадцятитрьохлітньої дівчини, згодом битої та розчарованої життям сорокалітньої стерви та втомленої, упокореної й збайдужілої шістдесятилітньої жінки і врешті – просто старої, яка чекає власного відходу у вічність, усвідомлюючи з відразою як неминучість цього з одного боку, так і безглуздість пережитого та повільне вмирання серед усього цього побутового мотлоху з іншого. У контексті нашого дослідження вповні імпонують міркування В. Тернера: «В циклах ініціації проявляється рух від білого до чорного. Червоний вкрай амбівалентний – чоловік вбиває, жінка народжує, й обидва процеси пов'язані з символікою крові. Чорний також амбівалентний, адже він, як не дивно, пов'язується з також з пристрастю та сексуальною привабливістю» [48, с. 85].

Доля жінки (представленої у п'яти іпостасях із відповідною палітрою) у п'єсі «Кольори» постає як текст божого Провидіння, де чимало практично нанівець стерто певними життєвими обставинами: війною, еміграцією, невдалим шлюбом, боротьбою за «хліб наш насущний». Всі ці життєві колізії головної героїні неначе вписують новий текст, а сюжет відтворює кожен клаптик тексту. Розмови Рожевої-Помаранчевої-Червоної-Фіолетової/Чорної/Білої балансують на межі реального та ірреального, тим самим занурюючи нас у актуальні історичні перипетії.

Також варто виокремити той цікавий факт, що у сюжеті п'єси «Кольори» відсутня апеляція до оцінки життя Жінки – воно таке як є: ні добре, ні погане.

Це не так суттєво, бо ж головне, що це життя сталося для Неї та набуло тих сенсів і значень у спільній космогонії завдяки Їй. Тут перед кожним з нас постає одвічне питання: «Що найважливіше у житті?». Звісно, відповідь у кожного буде індивідуальна. Втім, виходячи з аналізу твору, можна дійти висновку: найвагомніше – цінність неповторного людського досвіду.

Щодо жінок, то у п'єсі Павла Ар'є вони ритмічно й водночас хаотично міняються місцями, припасовуючи до себе роль Іншої, намагаючись на рівні обмовок (за Фрейдом) виявити істину. Драматург у такий спосіб «руйнує традиційні метатеологічні концепції божественного, вміщаючи трансцендентальне в його внутрішньо притаманну та специфічно жіночу сутність» [24, с. 66].

Спершу може видатися, що перед нами типовий сюжет, заснований на життєвій історії «жіночої родини», центром якої, з огляду на обставини (хвороба, спадок і т. п.), опиняється його старійшина – Чорна. Стара і немічна жінка вередує та капостить не по-дитячому всій родині, змушуючи її членів неухильно виконувати сімейні обов'язки – доглядати, втішати, напрочуд терпляче зносити докори та звинувачення у власній недолі. Постає така собі ледь не ідилічна історія опікування старенькою її турботливими онуками, доньками чи то племінницями. Проте сюжетна гра в схожість і типовість на цьому не завершується.

Латентним символом у сюжеті цієї п'єси слугує коло, котре жінка щоразу змушена розривати і починати все спочатку. Проте це суперечить усталеному погляду на жіночу проформу, де коло – сакральне втілення цілісності, вічності, безкінечності, присутності несвідомого. Така деконструкція архетипних символів фемінності вказує на несвідомий внутрішньопсихологічний конфлікт, спричинений порушенням світоустрою героїні (дитинство тавроване приналежністю до родини «ворога народу»), відірваністю від рідної землі (примусові роботи в Німеччині, вимушена

втеча/еміграція у Францію), роду (сирітство, невдалий шлюб, пронизане переживаннями самотнє материнство).

А ряд інших значущих символів, інтегрованих у твір «Кольори», пропонуємо розглянути в таблиці 2.

Таблиця 2

Символи у п'єсі «Кольори» та їх значення

Символ	Його експресивне вираження
Самотність (неодмінний супутник жіночої долі у даному творі)	Сюрреальна зустріч із собою – найважче випробування для Марії, адже тут не злукавиш. Хоча вдавання до самоомани та самонавіювання це водночас протидія і захист від болю, страху й тривоги. Це примарна та короткотермінова перемога над часом. Симультанна присутність на сцені усіх вікових кольорових префігурацій Жінки презентує різні стани почування нею себе у світ, а найбільше – гостре відчуття самотності.
Швейна машинка	Символ долі, проєкція життєвого шляху головної героїні. Її одноманітний стукіт залишає сліди не лише на полотні, але й у просторі та часі, в решті буття жінки – це і кар'єрний злет, власне ательє, кохання та злидні. Де нема

	<p>творчості – її заступає ремесло, цей процес постає як профанація, спрощення, падіння, врешті життєве фіаско, коли ти залишаєшся сам і без кінця строчиш одноманітну стьожку на остогидлих шторах, і чим швидше, тим краще – більше грошей.</p>
--	---

Суб'єктивними є сприйняття Жінкою того, про що оповідають її кольорові префігурації, і навзаєм певна частка сумніву у баченні та подальшому усвідомленні цього. Текст рветься на шматки і часто розповідь ведеться від першої особи, про ключові події, що давно вже минули: любов, війна, самотність, еміграція, біль, страждання, народження дітей і повільне вмирання. Водночас дія триває тут і зараз – демонструючи лінійний хронотоп (самої п'єси), відбувається також гра з малими наративами (оповідями) Юнки-Дівчини-Жінки-Мудрої Старої. Окремої уваги також заслуговує авторська позиція в процесі деконструкції художнього світу героїні, адже це чоловічий погляд на жінку, де пам'ять – індикатор болю, спогади, до яких не хочеться повертатись, але не можна нізащо забути: тавро доньки ворога народу, смерть сестрички Надії та матері, голод, війна, рабська праця в Німеччині, втеча у Францію. Чоловіки, які допомагали пізнавати цей світ: Лоран, котрий урятував від агентів НКВС і навчив танцювати танго; місьє Рот'є – лікар; Жан-Франсуа – садист і альфонс, батько її дітей: Олександра і Олександри; врешті Ріхард – єдиний, хто подарував сімейне щастя. Сучасний теоретик Люс Ірігаре вводить «трансформаційний вимір у обмін між радикально різними гендерними суб'єктами дискурсу, як основи ідентичності та спільноти, що ми її розглядаємо як «перевершення плоті одного стосовно іншого» [55, с. 67].

Можна резюмувати, що П. Ар'є за допомогою постмодерної концепції часу утверджує одвічне тривання Жінки всупереч усім численним випробуванням. Марія дописала текст, заповнила усі лакуни. Вона сталася і відбулася у цьому світі Особистістю-Людиною-Жінкою. Чільним деконструктом у сюжеті цієї п'єси є презентація як першореальності повторного проживання власної історії на шляху жінки до Самотності. Ціннісною є сама ця історія – оповідь про життя, водночас акт подвійного осягнення – повторне проживання/сприйняття героїчного в буденному. Завіса над пізнанням істинного сенсу людського/жіночого призначення так і залишається непіднятою, автор залишає безмежне поле для цінних читацьких/глядацьких рефлексій.

ВИСНОВКИ ДО РОЗДІЛУ 3

Різнопланова творчість молодого драматурга, безумовно, стосується одвічних проблематичних питань. Його твори, немов крапани навколо дорогоцінного каменю, надійно утримують з усіх сторін грані різних тем, які стосуються історичних перипетій, порозумінь породжених вікової прірвою чи статевими відмінностями, екологічних лих, природних катаклізмів. Читання, перегляд та аналіз цих п'єс призводить до своєрідного катарсису. Адже породжені ними естетичні переживання звільняють душі від зайвого, очищують їх та призводять до такого бажаного зцілення.

Його твори всесторонньо розкривають психологію стосунків, досліджують можливості порозуміння через прірву віку, статевих відмінностей, безвір'я, історичних перипетій, екологічних лих. Близькість до світу театру Павла Ар'є сприяла тому, що він надивовижу часто звертається до проблеми перевтілення літературного тексту у видовище, з характерним грою, умовністю, утаємниченістю, закулісними інтригами тощо.

Його літературні твори, які містить інтермедіальні компоненти, являють собою складні структурні одиниці, що гармонійно поєднують у собі знаки різних семіотичних систем: тексти, зображення (малюнки, фотографії, діаграми, гістограми, різноманітні схематичні зображення та ін.), голос, музику, танці. Ключовою перевагою таких творів є їхня висока інформативність та полісемантичність. Адже додаткові компоненти мистецьких творів допомагають легше розкодувати інформацію, що міститься у тексті, за умови їх оптимального підбору та використання. Текстовий компонент у таких одиницях визначається як вербальний, а всі інші, допоміжні, у лінгвістиці отримали визначення «медіа». Поєднання елементів різних культурно-семіотичних систем у полікодових текстах здійснюється зазвичай для досягнення певної мети.

Приміром, драма-парабола Павла Ар'є «Кольори» – яскравий взірець полікодового художнього твору, що поєднує в собі зображально-виражальні

засоби різних видів мистецтва. Цей твір – зразок інтермедіальності у її прямому розумінні. Художня література тут поєднується з образотворчим мистецтвом, культурологією та масштабними науковими знаннями про семантику кольору.

А от щодо твору «На початку і наприкінці часів», то в ньому порушуються актуальні й щемливі екзистенційні проблеми людей, які мешкають у тридцятикілометровій чорнобильській зоні. Особистісний чинник (участь у ліквідації чорнобильської аварії матері письменника, біль переселенця з Луганщини О. Корнійчука) яскраво увиразнили настроєвість літературного й сценічного творів, а також плеяду переживань, больових відчуттів головних героїв, поєднаних єдиним словом «чорнобильці». На забутій чорнобильській території залишилися культурні надбання представників етнічних українців, які жили там із покоління в покоління. Та найперше – у зоні відчуження досі мешкають (небагато, але залишилися) місцеві жителі – носії самобутньої поліської етнотрадиції, яку ніхто достатньою мірою не вивчає, не намагається надійно уберегти від плинності часу чи хоча би перейняти. Звідси випливає, що жодне маркування територіальних меж не здатне зруйнувати багатолітню традицію представників народу, які на них мешкають. Забуття, зневажливе ставлення, ігнорування культурних цінностей, популяризація оціночних суджень – ось те, що у силі спричинити їх руйнування. Що ж тоді нас вбиває насправді: радіаційний фон чи збайдужілість?! Чи ж не починається зона відчуження там, де розпочалося обledenіння душ та їх духовний параліч?! Відповіді на ці риторичні питання кожен повинен знайти самостійно, але не проігнорувати їх вагомість. Позаяк лише прожите й достоту проаналізоване минуле (щасливе чи трагічне) здатне стати надійною основою для плекання моральних принципів, які не піддаються плину часу та зміні «декорацій». І звідси випливає висновок: де б ми не жили, але ми повинні не боятися поріднитися з власними болями, вповні пережити їх, дати їм вичерпну оцінку і продовжувати рухатися далі.

ВИСНОВКИ

Отже, здійснивши наукове дослідження творчості Павла Ар'є, ми можемо зробити загальні висновки, відповідно до сформульованих мети й завдань.

1. Передусім у роботі було проаналізовано наукову літературу з обраної теми. Теоретичною базою стали розвідки таких дослідників, як Г. Бабинська, О. Бондарева, Т. Вірченко, М. Вороний, М. Гуцол, Ж. Деріда, О. Селіванова, О. Когут, Н. Мірошніченко, В. Мукан та ін.

2. У роботі розкрито теоретичний аспект дослідження, а саме окреслено різноманітні бачення сучасної української драматургії та розглянуто її діаметрально протилежні оцінки, висловлені дослідниками. Також окреслено специфіку формування постпостмодерністського тексту, в якому глобалізуються актуальні проблеми як минулого, так і сьогодення (екологічні лиха, покинуті обійстя, втрата самобутності та родинного коріння, панування влади грошей тощо). Завдяки цьому вдалося намітити злам класичних кліше у виборі Павлом Ар'є сюжетів й тематики власних творів.

3. У процесі наукового дослідження було визначено особливості ідіостилу Павла Ар'є, який відрізняється напрочуд символічними узагальненнями та загостреною публіцистичною образністю, а натомість позбавлений усіляких бутафорських сентиментів. У кожному творі драматурга прослідковуються певні жанрові «проростання»: такі собі взаємопроникнення, які дозволяють говорити про його загострене сприйняття людських переживань, сумнівів, великих катаклізмів та маленьких трагедій. А все це загалом й складає не теоретичне, а суто реалістичне «життя драми».

4. Третій розділ окреслює базовий спектр проблем драматичних творів митця. Насамперед ідеться про «memory play» у драматургії П. Ар'є, рецепцію техногенної катастрофи Чорнобиля та деконструкцію жіночого тіла.

Так, було всебічно розглянуто травму пам'яті в художньому дискурсі постмодерної драматургії (на прикладі спогадів головної героїні твору

«Кольори»). Тут автору вдалося зацентровати увагу на виявленні символічних й психологічних аспектів рецепції офіційної історії, накладанні та взаємопроникненні архаїчного й соціального міфів, спогадів про пережите, втіленні архетипних образів Землі/Дому, декодифікації ментального коду нації.

А проаналізувавши п'єсу «На початку і наприкінці часів», нам вдалося виокремити таку собі потужну вісь твору, що приводить у рух усі компоненти. І цим смисловим центром є саме образ баби Прісі. Жінки, мудра філософія якої розкриває для нас безліч інсайтів, змушує задуматися над болісними переживаннями її рідних, зрозуміти відчай особистості, котру хочуть «відірвати» від власного обійстя, звичаїв, традицій, світлих згадок, пережитих страждань. Словом, забрати у неї невіддільну частинку її особистості.

У діалогах головних героїв простежується те, що їх єднає – незагоєна рана, зумовлена аварією на Чорнобильській АЕС. Та все ж драматург підкреслює, що зона відчуження для героїв аж ніяк не слугує місцем ув'язнення, позаяк вона своя, наповнена рідним, пов'язана з минулим, родом, традиціями.

Результати наукового дослідження дозволяють, з одного боку, констатувати, що сучасна українська драматургія невпинно розвивається та порушує актуальні питання сьогодення, а з іншого – вона дає можливість кожному читачу/глядачу проїнятися темами, котрі часто буденність ставить десь поодаль та мимохіть ховає від нас. Тому позитивним аспектом є те, що Павлу Ар'є вдалося у своїх творах виконати головну місію як художньої літератури, та і театру, – залишити нас із риторичними питаннями, відповіді на які не можна «уніфікувати», позаяк кожен має віднайти їх для себе сам.

СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ

1. Абрамович Г. Л. Введение в литературоведение. Москва : Просвещение, 1970. 390 с.
2. Абсурд театру: Брехт, Беккет, Арто. URL: <http://archive.chytomo.com/news/absurd-teatru-brecht-bekket-arto> (дата звертання: 20.03.2019)
3. Антологія модерної української драми / Ред., упор. і автор вступних статей Лариса М. Л. Залеська Онишкевич. Київ-Едмонтон-Торонто: Видавництво Канадського Інституту Українських студій, Видавництво ТАКСОН, 1998. 532 с.
4. Ар'є П. Баба Прися та інші герої. Брустури: Дискурсус, 2015. 275 с
5. Ар'є Павло. Форми : П'єси. К.: Факт, 2010. 152 с.
6. Ар'є Павло: «Усе починається з історії». URL : <http://litakcent.com/2015/05/29/pavlo-arje-usepochynajetsja-z-istoriji/>
7. Бабинська Г.В. Сучасна українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ ст.: реальність чи віртуальність. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство. 2011. № 1. С. 148–153.
8. Барабан Л. Драма і театр України в 90-х роках ХХ століття. Студії мистецтвознавчі. – К.: ІМФЕ НАН України, 2008. – № 4 (24). – С. 35–46.
9. Бітківська Г. Проблеми драматургії на сторінках українських часописів на межі ХХ–ХХІ століття південний архів (Зб. наук. праць. Філологічні науки). Випуск LII. Херсон. 2011. С. 24.
10. Бондар Л. Специфіка української драматургії «нової хвилі» 80-х років ХХ століття: проблема легітимності. Вісник Харківського національного університету ім. В. Н. Каразіна, 2007. – С. 245–249.

11. Бондарева О. Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: Монографія, К.: «Четверта хвиля», 2006. 512 с.
12. Бондарева О. Новітня українська драма: динамічні тенденції розвитку на тлі рецептивної кризи. Питання літературознавства. 2008. № 75. С. 271 – 279
13. Васильєв URL :
<https://kmaesm.edu.ua/wpcontent/uploads/2021/06/vasylyev-ye.-m.-2017-suchasna-dramaturgiya.-zhanrovi-transformaczii%CC%88-modyfikaczii%CC%88-novaczii%CC%88.pdf>
14. Вергеліс О. Життя драми. Ар'є Павло. Баба Пріся та інші герої. Брустури: Дискурсус, 2015. С. 5–10.
15. Вірченко Т. Сучасна українська драматургія. Галерея портретів. Кривий Ріг, 2018. 180 с.
16. Вірченко Т. Художній конфлікт в українській драматургії 1990 - 2010-х років: дискурс, еволюція, типологія. Кривий Ріг, 2012. 336 с.
17. Вісич О. URL : <https://core.ac.uk/download/pdf/231880498.pdf>
18. Вороний М. Драма живих символів, театр і драма. К.: Мистецтво, 1989. С. 159 –168.
19. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека : Український літературний постмодерн, К. : Критика, 2005. 263 с.
20. Гуцол М. Рецепція традиційних образів і сюжетів української драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття. Дисертація ... канд. філ. наук 10.01.01, Житомирський державний університет ім. І. Франка, Житомир, 2015. 20 с.
21. Даниленко В. Лісоруб у пустелі : Письменник і літературний процес, Київ : Академвидав, 2008. 352 с.
22. Дерида Ж. Письмо та відмінність, Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 602 с.

23. Діагностичні ознаки в арт-терапії: символ та лінія [Електронний ресурс]. Режим доступу: <http://literacy.com.ua/praktychna-psychologija/244-korekijna-ta>.
24. Енциклопедія постмодернізму / за ред. Ч. Вінквіста, В. Тейлора ; пер. з англ. В. Шовкун. Київ : Основи, 2003. 503 с.
25. Залеська-Онишкевич Л. Модернізм у драмі. *Урок української*. 1999. №3–4. С. 38–41.
26. Ильин И. П. Постмодернизм от истоков до конца столетия: эволюция научного мифа. Москва : Интрада, 1998. 255 с.
27. Кісь О. Мати: соціокультурні аспекти материнства. *Народна культура українців: життєвий цикл людини: історико-етнологічне дослідження у 5 т. / наук. ред. М. Гримич. Т. 3: Зрілість. Жіноцтво. Жіноча субкультура*. Київ : Дуліби, 2012. С. 217–233.
28. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії (1997-2007 рр.) : монографія. Рівне: НУВГП, 2010. 442 с.
29. Когут О. Біографія як матриця сюжету в сучасній українській і польській драматургії. *Компаративні дослідження слов'янських мов і літератур*. 2011. Випуск 16. С. 299–307. URL: http://www.library.univ.kiev.ua/ukr/host/viking/db/ftp/univ/kdsmil/kdsmil_2011_16.pdf
30. Когут О. Містичні сюжети й образи в сучасній українській драматургії. *Питання літературознавства*. 2010. № 83. С. 113–119
31. Костенко Ліна. Україна як жертва і чинник глобалізації катастроф. *День*. 25 квітня 2003. URL: <http://www.day.kiev.ua/uk/article/aksiyadnya/ukrayina-yakzhertva-i-chinnik-globalizaciyi-katastrof>
32. Костенко Ліна. Триста поезій. Вибрані вірші. Серія «Українська Поетична Антологія» / Видавництво І. Малковича «А-БА-БА-ГА-ЛА-МА-ГА» / упоряд. О. Пахльовська. Київ : Глобус, 2013. 415 с
33. Любка А. Василь Махно: «Нью-Йорк – світ, але все ж не Всесвіт» URL: andrijlyubka.sumno.com/.../vasyl-mahno.

34. Маковій М. Концепція молодого героя в українській драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століть: автореф. дис. ... канд. філолог. наук спец. 10.01.01. Національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова. – К., 2014.
35. Мельник О. Інтерв'ю з Сашком Ушкаловим для www.fact.kiev.ua
URL: http://www.fact.kiev.ua/articles/article_32/.
36. Мірошніченко Н. Міфопоетика української соціальної сучасної драми. Синопис: текст, контекст, медіа. 2016. № 3 (15). URL: <https://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/215/210>
37. Мірошніченко Н. Повернення забутих. Очеретний О. Олена Теліга : шлях із небуття : [драма на чотири дії]. К. : Смолоскип, 2006. С. 5–8.
38. Муқан В. Поетика абсурду в українській драматургії першої половини ХХ століття (на матеріалі творів Миколи Куліша та Ігоря Костецького): дис. ... канд. філолог. наук: 10.01.01 українська література. Київ, 2015. 159 с.
39. Неждана Н. Про бажання, пошук і передчуття катастрофи. *Сучасна українська драматургія* : [альманах]. К. : Український письменник, 2006. Вип. 3. С. 3–5.
40. Петросаняк Г. Екзофонія. Брустурів : Дискурсус. 2019. 128 с.
41. Северская О.И., Преображенский С. Ю. Функционально-доминантная модель эволюции художественных систем: от идиолекта к идиостилю. *Поэтика и стилистика 1988-1990*. Москва : Наука, 1991. С. 146 – 156
42. Селіванова О.О. Сучасна лінгвістика : термінологічна енциклопедія. Полтава : Довкілля-К., 2006. 672 с
43. Солов'юк В. «Баба» на чорнобильському роздоріжжі. URL : <https://zbruc.eu/node/33472>
44. Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. К.: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. 370 с.

45. Судьїн В. Передмова. У пошуках театру. Антологія молоді драматургії. К. : Смолоскип, 2003. С. 6–9.
46. Сучасна українська література: (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) / упоряд. І. Андрусак. К.: Школа, 2006. 464 с.
47. Сучасний тлумачний словник української мови / За заг. ред. В.В. Дубічинського. Х.: ВД «Школа», 2006. 832 с.
48. Тернер В. Цветовая классификация в ритуалах Ндембу: Проблема невербальной классификации. Тернер В. Символ и ритуал. М.: Наука. 1983. С. 71–103.
49. Хомова О. Психологія людини в драматургії Василя Фольварочного. *Дивослово (українська мова й література в навчальних закладах)*. 2010. № 2. С. 55–58.
50. Хороб С. Українська драматургія: кризу виміри часу (Теоретичні та історико-літературні аспекти драми. Збірник статей. Івано-Франківськ : Лілея-НВ, 1999. 200 с.
51. Цокол О. Текстові стратегії української драматургії 1980-2010-х років: дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 українська література. Київ, 2017. 204 с.
52. Шаповал А.С. Лінгвокультурологічна характеристика мовної особистості персонажа художнього твору (на матеріалі романів Перл Бак «Імператриця» та Павла Загребельного «Роксолана») : дис. ... канд. філол. наук: спец. 10.02.15 «Загальне мовознавство». Одеса, 2015. 192 с.
53. Шаповал М. Поєднані спільним текстом. Потойбіч паузи. Антологія молодих письменників столиці. Поезія, драматургія, проза. К. : Фенікс, 2005. С. 115–118.
54. Шаповал М. У пошуках героя, або як побачити різницю. У пошуках театру. Антологія молоді драматургії. К. : Смолоскип, 2003. С. 535–544.
55. Irigaray L. *Divine Women, in Sexes and Genealogies*/ Luce Irigaray ; trans. Gillian C. Gill. New York : Columbia University Press, 1993

56. Schröder J. «Postdramatisches Theater» oder «Neuer Realismus»? Drama und Theater der neunziger Jahre. *Geschichte der deutschen Literatur von 1945 bis zur Gegenwart*. München: Verlag C.H.Beck, 2006, S. 1080–1120.