

Б 81

1858

НАЦІОНАЛЬНИЙ ПЕДАГОГІЧНИЙ УНІВЕРСИТЕТ
ІМЕНІ М. П. ДРАГОМАНОВА

БОНДАРЕВА Олена Євгеніївна

УДК 8(09)883

ХУДОЖНЯ РЕАЛІЗАЦІЯ МІФОПОЕТИЧНОЇ СВІДОМОСТІ
В УКРАЇНСЬКІЙ ДРАМІ 80-Х РОКІВ ХХ СТОЛІТТЯ

10.01.01 - УКРАЇНСЬКА ЛІТЕРАТУРА

Автореферат
дисертації на здобуття наукового ступеня
кандидата філологічних наук



Київ - 2000

НБ НПУ
імені М.П. Драгоманова



100310055

Дисертація є рукописом.

Робота виконана на кафедрі історії світової літератури та культури Херсонського державного педагогічного університету, Міністерство освіти України.

Науковий керівник – доктор філологічних наук, професор
Гуляк Анатолій Борисович,
Національний педагогічний університет
імені М.П. Драгоманова, професор
кафедри української літератури

Офіційні опоненти – доктор філологічних наук, професор

кандидат філологічних наук, доцент

Провідна установа –

Захист відбудеться *19.09* 2000р. О *14:30* год. Хв.. на засіданні спеціалізованої вченої ради К 26.053.04 в Національному педагогічному університеті імені М.П.Драгоманова: 01030, м.Київ, вул. Пирогова, 9.

Автореферат розіслано 2000р.
Учений секретар
Спеціалізованої вченої ради

Н.П.Гальона

Українська драматургія 80-х років ХХ століття – явище досить складне й неоднозначне, до того ж недостатньо досліджене і в історико-літературному, і в теоретичному аспектах. 80-ті роки були в історії вітчизняного літературознавства епохою переосмислення духовних цінностей: саме в цей період перед нашим і очим а постали численні твори представників розстріляного українського відродження; посилювався інтерес до забутих імен ХІХ – початку ХХ століть; поступово намітилася тенденція до "усунення "білих плям" у літературному процесі, повернення на літературну орбіту багатьох призабутих, а то й зовсім забутих імен".¹ Міцний потік літературних та літературознавчих праць діаспори, відкритість інформативного кордону для визнаних світом культурологічних концепцій та одночасне заглиблення в національні духовні джерела окреслили вихід літературознавчої думки на нові простори.

У цьому стрімкому потоці якось непомітно залишилася осторонь українська драматургія 80-х: її представники, постійно кваліфіковані "молодим", час від часу згадувалися на сторінках періодики, яка дискутувала про те, чи є в нашій сучасній драмі "нова хвиля", чи її не було і бути не може. Окремі п'єси "молодих" драматургів доходили до вельми обмеженого кола читачів; лише іноді драматургія "нової хвилі" зазнавала сценічних утілень та цікавих театральних версій.

Цікаві і ґрунтовні праці Л. Дем'янівської, М. Кудрявцева, Г. Семенюка, С. Хороба, публікації в театральних періодичних виданнях літературознавця Т. Свєрбілової, мистецтвознавців В. Заболотної та О. Клековкіна, журналіста В. Жежери та режисера Л. Танюка, прагнучи змінити на краще і становище української драматургії 80-х, і суспільне ставлення до неї, частково репрезентували читачам кращі п'єси "нової хвилі". Слід відзначити також велику роботу театрознавця А. Спіридонової, зусилля котрої сприяли виданню текстів п'єс драматургів 80-х.

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

"Молода" українська драматургія досить важко торувала свій шлях до читача: у 80-ті з "молодих" індивідуальні збірки п'єс видали хіба що Ярослав Стельмах і Лариса Хоралець; переважно це була драматургія "журнальна". Можливо, саме через недоступність читачеві ця "журнальна" драматургія і не потрапила до поля зору літературознавців 80-х - 90-х років, хоча вірніше припустити, що на обмежене "журнальне" побутування нашої драми у 80-ті роки працювали інші фактори, насамперед, офіційна репертуарна політика.

¹ Семенюк Г. Українська драматургія 20-х років. К., 1984. – с.3

На початку 90-х український літературознавець В. Скуратівський справедливо зазначив: "Театральний спектакль – лише частка спектаклю загальнонаціонального, його семіотична краплина. Театрознавство – розділ народознавства. Звідси історія будь-якого національного театру співпадає майже з усією подієюю та іншою сумою національної ретроспективи. Драматургія ж у будь-якій літературі – частина натомість цілого національно-історичного "лібретто" ".² Якщо погодитися з В. Скуратівським (а не погодитися тут важко), то яке ж національно-історичне "лібретто" мали ми у 80-ті, коли саме драматургія була в країні на периферії культурного життя?

Молода українська драматургія у свою "кризову" добу – у 80-ті роки – була представлена чималою плеядою талановитих драматургів: Василь Босович – лауреат конкурсу популярності всесоюзного журналу "Сучасна драматургія" (п'єса "Залізні солдати", 1990 рік), лауреат премії ім. І. Котляревського (містерія "Ісус – син Бога Живого", 1995 рік); Ярослав Стельмах – лауреат Всесоюзного конкурсу драматичних творів для дітей та юнацтва (п'єса "Привіт, синичко", 1979 рік), лауреат Всесоюзного конкурсу на кращий драматургічний твір (трагедія "Запитай колись у трав", 1983 рік), лауреат Всесоюзного конкурсу п'єс молодих драматургів (повість для театру "68", 1985 рік), лауреат премії ім. М. Островського (п'єса "Провінціалки", 1988 рік); Валерій Чепурин (п'єса "Сурмачі і сажотруси") та Петро Висоцький (п'єса "Білі птахи кришталевої планети") – лауреати Всесоюзного конкурсу на кращу п'єсу про молоді (1986 рік). Окрім цього – Ярослав Верещак зі своїм і непередбаченим і п'єсами; Марія Віргінська – авторка понад п'ятдесяти драм; самобутні драматурги Лариса Хоролець та Вадим Бойко. Це з імен більш-менш відомих читачам. А серед тих, хто взагалі залишався поза контекстом "кризової доби", – А. Вербець, Я. Ярош, В. Тимченко, А. Булакова-Петренко, О. Муратов, О. Костинський, А. Дяченко, О. Лішега, Л. Чупіс, Л. Євгеньєва та багато інших, чиїх імен не було або майже не було на театральних афішах 80-х.

О. Клековкін, аналізуючи репертуарну політику 1989 року на Україні, зауважив, що в списку "театральних шлягерів" з 30-ти позицій лише на шістнадцятому у місці була одна-єдина сучасна українська п'єса – "Операція на совісті" В. Канівця. Десятиліття тому як одкровення сприймаюся припущення дослідника про наявність чіткої державної позиції, офіційного табу, згідно з яким "української драматургії – не було, не може бути і ніколи не буде". Цим табу Клековкін і пояснював, чому саме замовчуються кращі драматургічні імена сучасників, чому існує антинаціональна репертуарна політика, чому всюди йдеться про кризу української драми.³

² Скуратовский В. Из истории одного несуществующего государства (Опыт украинской глоссы к русскому мастеру) // Современная драматургия. – 1991. - №10. – С. 195.

³ Клековкин А. Незаконные дети «бывшей Украины» // Современная драматургия. – 1990. - №4. – С. 154-155.

А наприкінці 90-х дослідник С.Х.Хороб переконливо засвідчив, що "м олода українська драматургія 80 - 90-х років – це не просто черговий період у її розвитку, а своєрідне, хай і не завжди досконале, художнє й естетичне явище в загальноукраїнському драматургічно-театральному процесі".⁴

Ми розглядаємо це своєрідне явище в аспекті художньої реалізації міфопоетичної свідомості перш за все на жанровому рівні.

Сьогодні назріла необхідність синкретичних літературознавчих робіт, котрі досліджують драму і міф у всьому спектрі їхньої взаємодії та взаємозумовленості; подібні дослідження дозволяють сприймати драматичну філософію та драматичну міфологію як своєрідні культурні феномени, оскільки функціонування міфу в драмі через посередництво зорієнтованості жанру на театр істотно відрізняється від прийомів опанування міфу, наприклад, прозою, поезією, історіографією тощо. Свого часу Г.Гачев справедливо зазначив виправданість того, що літературне законодавство виникло не в епосі і навіть не в ліриці, а саме в драмі. "Тому настільки суворо дотримуються в століттях і тисячоліттях статут драми – як статус-кво людства. А вже потрясіння основ тут є уверненням свідомості в хаос, втратою орієнтирів".⁵

Так, драма має необмежені ресурси для опанування міфопростору і міфочасу, для художнього контакту з ірреальністю, для активізації уяви, пам'яті, передчуттів, для створення міфопоетичних образів і впровадження естетичних міфів. Культурологічний контекст драми при цьому є необхідною умовою її існування; персонаж в драмі або на сцені – це модель світу в світі, макет опанування мікрокосмом-людиною всесвітніх законів макрокосму. Міфологія в цьому опануванні виконує засадничі функції.

Міфологічна структурна канва використовується і для реалізації "комунікативного наміру" драматургічного твору. Через використання цієї канви виокремлюється теоретична проблема драматургічних кліше як проблема суто жанрова. У дослідженні драматургічного жанру в його архетиповій площині ми спираємося на набутки ритуально-міфологічної школи, передусім, на ідеї Н.Фрая, котрі сприяли розвою сучасної міфологічної критики. Це дає змогу розглядати спільні риси жанрового міфомислення сучасних українських драматургів як національний інваріант світової міфософської традиції. Засади ритуально-міфологічної школи ми використовуємо в процесі аналізу п'єс українських драматургів крізь жанрову призму містерії та ритуалу.

Таким чином, на сьогодні маємо великий недосліджений або фрагментарно досліджений літературний матеріал, який, безумовно, впливатиме на подальший розвиток української драми. Аналіз п'єс

⁴ Хороб С. Українська драматургія: кризь виміри часу. – Івано-Франківськ, 1999. – С.187.

⁵ Гачев Г. Содержательность художественных форм (Епос.Лирика, Театр.). – М., 1968. – С.203.

драматургів "нової хвилі" як літературного явища сприятиме виокремленню його естетичних набутків і надасть можливість ввести цю драматургію до національного та європейського контекстів. У цьому і полягає **актуальність нашого дослідження.**

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

Реалізація цієї мети передбачає розв'язання таких завдань:

Ідентифікувати драму та міф як типологічно споріднені явища.

Виокремити параметри драми як жанру, які могли формуватися в надрах міфу.

Окреслити специфіку драматичності міфу в українській літературній традиції.

Вивчити містерію та ритуал як переддраматургічні форми самореалізації людини, які синкретизували в собі гру, перевтілення і розвтілення.

Проаналізувати категорію ритуалістичності драми крізь призму новітніх досліджень кінця ХХ століття.

Дослідити діалектику співвідношень міфу, ритуалу та драми.

Простежити генезу формувань міфопоетичних категорій "маріонетки", "маски" та "лицедія", якими активно оперує драма "нової хвилі", використовуючи прийом "театру в театрі".

Розглянути окремі п'єси українських драматургів "нової хвилі" з позицій міфологічної критики, використовуючи в якості форм-трафаретів жертвний ритуал та посвятницьку містерію.

Матеріалом дослідження є п'єси українських драматургів "нової хвилі", надруковані у 80-ті роки ХХ століття, в тому числі й журнальні публікації, які не викликали свого часу закономірного дослідницького інтересу; матеріали періодичних видань, пов'язаних із драматургією; огляди та рецензії на драматургію 80-х; літературознавчі та культурологічні дослідження українських та зарубіжних вчених, в тому числі фундаментальні праці дослідників міфу та міфології (М.Еліаде, О.Лосева, М.Новикова, Е.Тайлора, В.Тодорова, Н.Фрая, М.Хопп), культурології (М.Бахтіна, О.Білого, М.Волошина, М.Епштейна, М.Іннатенка, Л.Левчук, Ю.Лотмана, Д.Овсяніко-Куликовського, П.Сапронова, В.Скуратівського, Й.Хойзинги), філософії (М.Бердяєва, К.Гаджієва, М.Мамардашвілі, Ф.Ніцше, В.Розанова), теорії та історії драми (А.Анікста, Е.Бентлі, О.Білецького, Ж.Видовича, Г.Гачева, Л.Дем'янівської, О.Клековкіна, М.Кудрявцева, Н.Кузякіної, І.Михайліна, Т.Свербілової, Г.Семенюка, В.Халізева, С.Хорова, Г.Чумаченко); контекстні явища російської драматургічної літератури зазначеного періоду; роботи теоретиків і

практиків сценічного втілення міфопоетики драми (Є.Гротовського, Т.Кантора, Л.Курбаса, С.Міхоелса, С.Образцова, Л.Танюка, І.Цунського); численні езотеричні джерела, опановані науковим контекстом, а саме фундаментальні праці в галузі теософії, астроміфології, містичної символіки (О.Блаватської, Р.Гулі, Дж.Купера, Ф.Мерелл-Вольфа, Паюса, Дж.Трессідера, І.Ульріх, Д.Форчун, Дж.Холла, Р.Шваллера де Любича); енциклопедичні видання, присвячені дослідженню символіки та міфопоетики.

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

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

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

Наукова новизна. Робота є першою системною спробою дослідити, як реалізована міфопоетична свідомість в українській драмі "нової хвилі". Дослідженням пропонується нова інтерпретація п'єс Я.Верещака, В.Босовича, В.Чепурина, О.Шипенка. Впроваджено новий ракурс аналізу п'єс української драматургії 80-х років; міфопоетичне прочитання драм проводиться в таких площинах наукового дискурсу, як міфологія, культурологія та метаісторія вітчизняних і зарубіжних дослідників; інтерпретовано міфопоетичний статус "жертви" та "неофіта" як ключові міфологеми і сучасної драми. Новим є і синкретичний характер дослідження, що дозволяє вести мову про міф, ритуал і драму як ланцюжки однієї драмоміфологічної ланки.

Теоретичне й практичне значення дисертації. В роботі узагальнено досвід дослідників української драматургії 80-х років ХХ століття, поставлено певні теоретичні проблеми щодо взаємозв'язку міфу та драми, досліджено елементи драми, які зароджувалися всередині міфу: через це обґрунтована органічність використання міфопоетики драмою на

рівні жанра-архетипу. Порушені питання можуть вплинути на формування нових підходів до вивчення сучасної української драми. Результати дисертації можуть бути використані в естетичних студіях драми, у написанні посібників з теорії літератури та з історії сучасної української літератури для вузів та коледжів, а також під час викладання лекційних курсів з історії української літератури, теорії літератури, історії драми і театру, історії та теорії культури.

Апробація роботи. Результати дисертаційного дослідження апробувались на науково-практичних конференціях: Міжнародній конференції "Відродження української держави" (Херсон, 1999); В сесоюзних Лавренівських читаннях (Херсон, 1986; Херсон, 1991); В сесоюзних Єфреміївських читаннях (Миколаїв, 1988; Миколаїв, 1991); В сесоюзній науковій конференції "Проблеми художнього історизму" (Херсон, 1990); В сесоюзній науковій конференції "Поетика російського та українського авангарду: історія, поетика, традиції" (Херсон, 1990); В українських конференціях молодих учених "Актуальні питання теорії та історії літератури" (Київ, Інститут літератури ім. Т.Г.Шевченка НАН України, 1986, 1987, 1988); Республіканській міжвузівській науково-практичній конференції "Використання спадщини повернутих і забутих діячів науки та культури в навчальному процесі педагогічного вузу та школи" (Рівне, 1991); Міжвузівській науково-практичній конференції "Українська культура як цілісність" (Херсон, 1990). З даної проблеми відбулися виступи на наукових конференціях в Херсонському державному педагогічному університеті (1986 – 1999р.р.). Окремі розділи і повний текст дисертації обговорювалися на засіданнях кафедри історії світової літератури та культури Херсонського державного педагогічного університету.

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

Загальний обсяг дисертації становить 182 сторінки (164 сторінки тексту).

ОСНОВНИЙ ЗМІСТ РОБОТИ

У **вступі** викладено проблематику дослідження, обґрунтовано актуальність обраної теми, визначено її методологічну основу, сформульовано мету та завдання роботи, окреслено її теоретичну й практичну цінність, зазначено етапи апробації результатів дослідження.

Розділ 1. "Драматизм міфу та міфологізм драми".

Досліджується діалектика співвідношень драми та міфу, виокремлюються їх спільні жанроутворюючі категорії.

Підрозділ 1.1. "Драматичні властивості міфу".

На широкому літературному матеріалі простежуються драматургічні категорії, котрі формувалися в надрах міфу.

Оскільки і театр, і міфологія – це два автономних універсальних інститути людства, їхнє органічне поєднання створює унікальний естетичний і значеннєвий ефект. Театр часто виступає як контрапункт, естетичний міф або постулат задля літературних текстів, у тому числі й драматургічних. Східнослов'янська драматургія 80-х років ХХ століття активно оперує поняттями "життя – гра", "життя – монолог", "життя – п'єса", "життя – спектакль", "життя – роль". Проте ідея життєдайності театральних форм вторинна стосовно більш древньої ідеї театралізації та драматизму життя.

Сучасна культура нашаровує поняття драматизму життя на міфологічне підґрунтя, що дає змогу говорити про драмофілософію та драмоміфологію людського існування. Насичення міфологічним матеріалом при цьому не спростовує категорію драматичного, а навпаки – посилює її і загострює зацікавленість нею філософів (М.Мамардашвілі, Ф.Ніцше, В.Розанов, І.Ульріх та ін.), культурологів (М.Бахтін, О.Білій, М.Волошин, М.Епштейн, М.Ігнатенко, Л.Левчук, Ю.Лотман, П.Сапронов, В.Скуратівський, Й.Хойзинга та ін.), літературознавців (О.Білецький, Г.Гачев, Л.Дем'янівська, М.Кудрявцев, І.Михайлин, Г.Семенов, С.Хороб, Г.Чумаченко та ін.), дослідників міфу та міфології (М.Еліаде, О.Лосев, Н.Фрай та ін.), теоретиків і практиків сценічних утілень міфопоетики (Є.Гротовський, Т.Кантор, Л.Курбас, Л.Танюк, І.Цунський та ін.), а також представників теософії та містичної символіки (Дж.Купера, Ф.Мерелл-Вольфа, Д.Форчун, М.-П.Холла, Р.Шваллера де Любича). Це сприяє підвищенню інтересу й до драматичних творів, оскільки сама драма здатна акумулювати протиріччя, міфологізувати їх та пропонувати певні моделі або макети їхнього розв'язання. Але, оскільки драма передбачає можливе сценічне втілення, аналіз драматургії завжди балансує на межі літератури та театру. Тому мову про зв'язок драми та міфу не можна вести без посилань на певні театральні категорії.

Драматургічний образ ми розглядаємо в якості посередника між літературним та театральним образами, наголошуючи, що амплітуда специфічних ознак драматургічного образу розташована в унікальному просторі – між персонажем так званої "драми для прочитання" та образом текстологічно не зафіксованої драматичної інтермедії. Драматургічний текст не можна характеризувати лише у вимірах "поетичності", оскільки він є виміром, навколо якого концентричними колами розташовані численні параметри "театральності".

Ми полемізуємо з розповсюдженою точкою зору про зв'язок міфології з епосом більшою мірою, ніж з драмою. Аналізуючи такі передтеатральні форми самореалізації людини, як містерія та ритуал, ми обґрунтовуємо

двосторонній зв'язок міфу та драми, наголошуючи, що містерійна сюжетобудова драми наслідує принципи містерійної світобудови, сформовані ще за часів середньовіччя, а ритуальні властивості драми та театру багато в чому визначають поетику та архітектоніку української драматургії ХХ століття.

Аналіз основних моделей ритуалу на театрі дозволяє розглянути міф, драму, театр та ритуал як послідовні елементи одного складного цілого. Це призводить до висновку, що жанрову унікальність драми можна окреслити і в ритуально-міфологічних параметрах, розглядаючи драму як ритуалізовану версію міфу, як жанр, природа якого дуалістична: свідомість міфопоетична, а форма ритуальна.

Простежуючи формування численних витоків драматичного в надрах міфу, наголошуємо, що сюжетну основу багатьох міфів складає драматична (найчастіше трагічна) сутічка певних полярних сил, що характери героїв міфу висвітлюються в дієвому, а не в оцінному моделюванні, що кульмінаційні моменти багатьох міфів не позбавлені катарсису, а текстова природа міфів є діалогічною. Драматизм міфу більш тяжіє до трагізму драми, ніж до трагізму епосу, оскільки міф найчастіше позбавлений оцінності й опосередкованості, оскільки сама природа міфу запрограмована на загостре переживання дисгармонії. Безліч драматичних законів визрівала всередині міфу ще задовго до їхньої реалізації в драматургічній формі.

Драматичні триєдності (дія – місце – час), органічно матеріалізовані театральною тріадою (актор – сцена – день вистави), митлумачуємо через ритуальну тріаду (учасники ритуалу – жертвний вівтар – момент заклання жертви).

Теоретичні положення підрозділу проілюстровані прикладами із світової та української драматургії (Софокл, У. Шекспір, А. Міцкевич, Леся Українка, Я. Верецька, Г. Мамлін, Е. Володарський та ін.).

Підрозділ 1.2. "Міфологічна сутність драми".

Досліджуються міфологічні параметри драми і скрізь різні іпостасі категорії гри та ключові міфологеми драми, зумовлені ракурсом гри.

Гру ми розглядаємо перш за все в якості посередника між міфом та театром, використовуючи як інструментарій концепцію гри Й. Хойзинга. Гра, що вона сформована в найдавніших ритуальних і міфологічних формах культури, подана в проекції на різні виміри драми.

Якщо дійсність сприймати як макротеатральний світ, як макрокосм, сутнісні зв'язки якого подані через гру, то задача театального мікркосму – актора – гранично ускладнюється: йому доводиться не просто грати, а грати граючою. Це часто створює ситуацію "театру в театрі" навіть там, де така ситуація не запрограмована ідеєю й текстовою фактурою драматургічного матеріалу. Драматичні, на відміну від інших літературних жанрів, притаманні персонажі, котрі виступають як об'єкти і суб'єкти гри.

Крізь виміри гри постають основні міфологеми драми, подані послідовно у вигляді лінійного ряду (маріонетка → лицедій → актор → режисер) або у зворотній послідовності (режисер → актор → лицедій → маріонетка). Звертаємо увагу на те, що перший ряд виведено з міфу, а другий – звернено у міф, оскільки власне явище маріонетки вже є міфом. Відмічаємо стосовно драми домінування ефекту упізнання над ефектом пізнання, наголошуємо, що гарний драматург прагне до ефекту повторного розігрування, і проєцуємо цей ефект на ритуал, котрий, по суті, і є повторенням.

Проблема ляльки й маріонетки є відправною точкою драматифікації та драматифікації. В культурі різних епох людина уподібнюється трагічній маріонетці, котру ведуть воля божеств або рука сліпої долі. Ми розглядаємо ритуальність походження ляльки та аналізуємо причину розбіжностей у сприйнятті ляльки або маріонетки драматургом і глядачем: для драматурга лялька суть уречевлена метафора, для глядача вона ж – метафоричне уречевлення, де спектр визначення "метафоричне" може бути звужений і навіть зведений до нуля. Звернення драматурга до міфологем і маріонетки одразу сприяє ритуальному, міфологічному або містичному прочитанню драми.

Лицедійство, порівняно з міфологемою ляльки, є новим кроком в освоєнні сценічного простору. При повній розкутості тіла та збільшенні імпровізаційних можливостей елементом сценічної міфологізації залишається обличчя, на котрому передбачені маскара, маска. Еволюція маски починається в перерядженні, де поляризовані сили добра і зла, згодом проходить через лицедійство сценічне, де той чи інший варіант маски на обличчі є обов'язковим, і розімкнена у позатеатральні форми побутування, де роль маски вже можуть виконувати грим, міміка, вираз очей, бравада, епатаж тощо.

Наголошуємо на особливому статусі маски в драматургічних шуканнях ХХ століття, на загальну тенденцію тяжіння драматургії до метафізичності масок, до "гри в маски".

Драматургія другої половини ХХ століття вирізняється досить поширеними розгалуженнями міфологем ляльки та лицедія: манекен, надлюдина, надмаріонетка, спогад, тінь, примара тощо теж сприймаються як міфологеми драми. Драма кінця ХХ століття тяжіє до міфу не стільки як до матеріалу, скільки як до способу усвідомлення дійсності, інваріанту універсальних законів буття. Тому драматургами широко використовуються можливості асоціативного відтворення реального світу, міфологічна алегорія зазнає характеру притч, виміри поза часом абсолютизовані, історична конкретика розмита, а події несуть відтінок універсалізму. Міфологічний принцип побудови сучасної драми дозволяє драматургам створити надчасову і надсоціальну модель світу, звести до форми каталогу події-типи, які у цьому світі відбуваються, тобто

ритуалізувати сприйняття дійсності. Художня реальність при цьому набуває рис надреальності, де повсякденне є алогічним, а парадоксальне – характерним.

Сакральне знання міфу та сакральну дію ритуалу драма активно використовує в якості продуктивних естетичних моделей, опосередкованих через феномен гри. Гра, передбачена текстом п'єси, є непересічним джерелом розвитку драматургічної образності майбутнього, адже сьогоденна драма, успадкувавши плідні моделі такої гри від шедеврів світової драматургії, створила трафарет “театру в театрі”, який гранично ускладнює феномен гри і вводить до міфологічного поля драми контрапунктові постаті актора, лицедія, маріонетки, режисера. Тут естетика драми щільно стикається з естетикою міфу і законам театру, що сприяє синкретичності міфопоетичних ресурсів драми та провокує метафізичні можливості її образності. При зовнішній розмікненості у трансцендентний простір ця метафізична образність насправді замикає коло естетичних можливостей драми і повертає сучасну драму до її одвічних ритуальних ресурсів.

Теоретичні положення підрозділу проілюстровані посиланнями на п'єси У.Шекспіра, М.Лермонтова, М.Гоголя, М.Чехова, І.Франка, М.Куліша, Л.Піранделло, Ю.Міссімі, А.Дяченка, Я.Верещака, В.Чепурина.

Розділ 2. “Драма крізь жанрову призму ритуалу та містерії”.

П'єси українських драматургів В.Босовича, В.Чепурина, О.Шипенка, Я.Верещака розглядаються за допомогою жанрів-трафаретів жертвового ритуалу та посвятницької містерії.

Підрозділ 2.1. “Драма як жертвовий ритуал (за п'єсами В.Босовича “Залізні солдати”, В.Чепурина “Сурмачі та сажотруси”, О.Шипенка “Натуральне господарство в Шамбалі”)”.

Особливості драми як жертвового ритуалу розглянуті насамперед на прикладі типологічного ряду п'єс так званої “афганської” тематики (п'єси українських драматургів В.Босовича, В.Чепурина, контекстні п'єси російських драматургів В.Розова, О.Єрнєва).

По-перше, для п'єс даного спектру характерна типологічна спорідненість головних персонажів; ідентичні вихідні ситуації дозволяють аналізувати паралельно й архетипову модель, і русло її індивідуального творчого трактування, прокреслене кожним окремим драматургом. По-друге, наявність наскрізного мотиву жертви (як справжньої, так і замірної) надає можливість цілеспрямовано розглядати ці твори крізь призму саме одного типу ритуальних таїнств – через обряди жертвопринесень. По-третє, типологічно подібним є міфічний простір розглянутих нами п'єс, розділений на “наш світ” і “потойбіччя”, властивості якого несуть вчорашні “афганці”.

Головні персонажі п'єс В.Босовича, В.Чепурина, В.Розова, О.Єрнєва розглянуті як медіатори, посередники між світами – “нашим” і “чужим”, як

ті, хто несе амбівалентні функції обох світів; однак якості "потойбіччя" в цих персонажах домінують, подавляючи сили "нашого" світу.

Драматурги при цьому не уникають запрограмованої оцінності, що свідомо занижує рівень художнього сприйняття як образів, так і самих п'єс. Розглядаючи ключову роль опозиції поколінь у п'єсах афганської тематики, ми звертаємо увагу на те, що статус жертви в них міцно закріплений за "альтернативним" поколінням, що мотив суду, судилища трансформується в них на свій міфічний оберт - сам осуд.

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

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

Стереотип драми, котра розроблює "афганську" тематику, наприкінці 80-х років ХХ століття оперує певним і драматургічним і схематичним кліше. Практично всі п'єси розглянутої тематики звернені в ритуальну містерію: основний їхній мотив – заклання, що супроводжується мотивом замісної жертви. Спільною для цих п'єс є концепція головного персонажа – "залізного солдата" афганської війни і його "двійника", "супутника" – людини, більш слабкої духом і схильної до моральної рефлексії, а отже, до роздвоєння свого внутрішнього "я" в спробі знайти серединний компроміс у просторовій опозиції "вони" – "ми", на якій базуються п'єси. Процес самороздвоєння, щиросердечного сум'яття, невідповідності помислів до реальності уподібнює персонажів "афганських п'єс літературному стереотипові Дон Кіхота і більш пізнім літературним ремінісценціям цього образу. Дійсно, необ'явлена війна зі злом, яку ведуть "вони", нагадує донкіхотську сутичку з вітряним і млинами, тому у що не усуває причин, за яких, із "їхньої" точки зору, недосконалі "ми".

В аналізі драматургічного доробку О. Шипенка ми акцентуємо увагу на ритуалістичному прочитанні п'єси "Натуральне господарство в Шамбалі". В цьому драматургічному експерименті подальшої розробки зазнають усі відмінні риси попередніх п'єс драматурга: виразна квадратура простору з рідким украленням кругових форм; образи Країни Чудес (Росія) та Задзеркалля (Тибет); внутрішня форма виверту; кітч найрізноманітнішого ґатунку – від пародії на непристойність до пародії на святині; міфологічна містика чисел; тут, як у жодній іншій п'єсі Шипенка, концентровано проявляється подолання часу.

Драматургічний ритуал О.Шипенкло удосконалює через тривалий експеримент із жанром драми. Так, "Шамбала" структурована не по драматичному, тут немає актів і дій, відсутня завіса. П'єса ділиться на глави, безепізодна: чергування епізодів замінює прийом кадрівання, що супроводжується незмінним коментарем "Фотоспалах – щиплик затвору" і контрастною грою кольорів. Містичне суміщення в однім ритуальнім просторі таких персонажів, як спіритуалісти, буддйські ченці, Лама, Судзукі Роши, Бонапарт, Пржевальський, Гітлер, Муссоліні, Маркс, Нострадамус, потребує містичного місця для здійснення ритуалу, і цим місцем стає полуміфічна країна Шамбала. Той, хто приносить жертви і укладає союз із могутностями Шамбали, отримує владу. Ми розглядаємо також замкнене ритуальне коло як модель побудови цієї п'єси.

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

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

В історії нашої цивілізації будь-яке містеріальне знання театральне за своєю сутністю, завдяки чому містерію можна розглядати як локус-джерело "переддрами", "передтеатру". Якщо припустити, що посвятницька містерія в подальші епохи обирається драмою як форма-трафарет, то є сенс говорити про певну містеріальну метаструктуру, котра, існуючи ще до змісту, несе в собі організуючі, упорядковуючі моменти.

Підхід до містерії з боку жанру дозволяє використовувати цей жанровий різновид як матрицю для аналізу різних варіантів його міфопоетичного наповнення. Подібний підхід пропонує А.Талибов щодо театральної стихії маджлісів, котрі мають виразне містерійне зафарбування. Через посередництво вказаного жанру-матриці ми аналізуємо п'єси В.Босовича "Опір" та Я.Верещака "Чорна зірка". Можливі вади наших окремих зауважень частково пояснюються несталістю такого підходу до тексту п'єси в сучасному українському літературознавстві.

Тут вельми продуктивним аспектом дослідження ми вважаємо особливий характер символізму містерій, успадкований сучасною українською драмою. Наголошуємо на тому, що шляхи містерійної присвяти в розглянутих нам п'єсах тотожні етапам духовної подорожі людини в посвятницьких містеріях, що їх традиційно виділяє містична теологія (очищення → осяяння → єднання).

Вихідна установка п'єси В.Босовича "Опір" витримана в тонах міфічної містики: ритуальне сліпуче мертве світло, жахлива періодичність, із якою воно з'являється, прихованість тих, хто здійснюватиме присвяту

тощо. Порівнюючи персонажів п'єси з ключовими фігурами містерії, зазначаємо наступне: якщо неофіт у древній містерії може на початку посвятницького шляху відмовитися від присвяти, то в персонажів драматичної містерії В.Босовича вибору не існує: посвятницький шлях нав'язаний їм ззовні. У посвятницькій містерії ступінь ваги іспитів збільшується в міру їхнього проходження. А наложиво змодельована і п'єса "Опір": спершу персонажів просто допитують, застосовуючи погрози, потім б'ють, а згодом кожного проводять через пекельне коло найжорстокіших фізичних і моральних знущань.

Осяяння для персонажів п'єси відзначене особливою жорстокістю: кожний із них переживає щиросердечну травму, непорівнянну з попередніми фізичними муками; і кожного цей біль приводить до усвідомлення всього, що далі відбуватиметься у кожного в душі, у тюремній камері й у цілій країні. Це усвідомлення амбівалентне початковому сприйняттю подій: від страху за власне життя і готовності принести чужі життя на жертвовник, зберіпши своє, учасники драматичної містерії В.Босовича сягають осяяння вищої правди, що тепер вона для них персоналізована в образі справжнього підпільника.

Містерійна канва у В.Босовича вибудована лінійно, драматург ретельно дотримуються всіх складових сюжетних норм жанру: в його п'єсі "Опір" нав'язні компоненти штучної сліпоти – прояву нового зору; штучної німоти – одверзання вуст; осяяння через посвятницький ланцюг жорстокості; нарешті – жанрово витримана ритуальна клятва. Як фрагмент тексту драматургічного твору, ця клятва не є оригінальною творчою знахідкою драматурга, проте як фрагмент посвятницької містерії вона цілком відповідає питально-відповідній схемі ритуалу, емоційно космізує хаос, котрий панував до цього в душах персонажів, відчиняє можливість сприймати героїв п'єси як певне духовне братерство, котрому відкрита недоступна іншим Вища Присвята.

В.Босович досить талановито використав архетип посвятницької містерії, послідовно дотримуючись усіх етапів містерійного таїнства.

Архітектоніка "Чорної зірки" Я.В.Вещака порівняно з п'єсою Босовича гранично ускладнена: єдине містеріальне таїнство тут утворюється з декількох мікротаїнств та їхніх обертів, що істотно ускладнює ритуальну конструкцію п'єси. Присвячувані в головне таїнство постійно переміняють один одного, і неофіт у наступну мить постає ієрофантом – це головний принцип побудови локальних мікротаїнств. Всі персонажі п'єси по черзі опиняються на подвійній сцені, що надає можливість розглядати їхні ролі і рольові амплуа крізь призму міфопоетичних контрапунктів "театру в театрі" – ляльки, актора, режисера, маски тощо.

На відміну від свого попередника, Я.В.Вещак декларує принципову установку на посвятницький характер театрального таїнства, покликаною

вирвати присвячених з рутинного світу фізичної реальності і сприяти їхньому у прилученню до вищих космічних знань.

Ключова міфологема п'єси – нав'язливе відчуття, котром у Я.В ерещак дає ім'я зі сфери неоміфологічної символіки – Чорна зірка. Традиційна міфологія не оперує образом Чорної зірки. Драматург використовує сучасний науковий термін астрономії і розгортає його до рівня міфологічного символу. І якщо древня людина в міфологічних образах нам агалася осмислити руйнівні й творчі сили природи, то міф Я.В ерещака про Чорну зірку суть спроба осмислити руйнівні та відновлюючі сили людини.

Семантикою центральної міфологеми задається жанр п'єси – “колапс гравітаційний у двох частинах”, як його заявив драматург. Розгалуження центральної міфологеми створює ефект галактики, суцільно наповненої масивними чорними дірами, де не можливо залишитися собою, не загубити підність, не забути свою мову, не порвати зі своєю культурою.

Цілком свідомо Я.В ерещак обігрує ключові біблійні імена – Марія, Магдалина, Андрій, Петро. Цілком свідомо спрограмовані й численні асоціації п'єси з Книгою книг, але більшість цих асоціацій має форму зивертата. Приміром, якщо в новозаповітній символічній інтерпретації мотив звільнення від Першородинного Гріху логічно перетворюється на мотив спадкової святості, то в символічному осмисленні “Чорної зірки” мотив гріхів батьківського покоління важким тягарем лягає на покоління дітей і перетворюється на мотив спадкового пороку.

“Чорна зірка” не лише демонструє колапс безпосередніх учасників сценічної дії, а розгортає містичне таїнство присвяти у джерела нашого національного колапсу. П'єси на кшталт аналізуємої можна розглядати як “реляційні” драми.

Отже, жанрова форма посьвятницької містерії, опанована українською драмою менш докладно, ніж попередня форма жертвовного ритуалу, все ж таки мала місце в драматургії 80-х і сприяла естетичній вагомості окремих п'єс.

Дисертаційне дослідження завершується **“Висновками”**.

Оскільки і театр, і міфологія – це два автономних універсальних інститути людства, їхнє органічне поєднання дозволяє спостерігати унікальний естетичний і значеннєвий ефект.

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

- як матеріал театру;
- як джерело сюжетики й образної системи драматичних творів;
- як первинне знання, відтворення якого моделює ситуацію неповідомлення, а пізнання;

- як архетипова модель, ритуалема, структурний принцип драми. Театр, у свою чергу, може виступати як контрапункт, естетичний міф або постулат для літературних текстів, особливо для текстів драматургічних.

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

- ритуальна сутність буття людини;
- драматичність функціонування людини в світі;
- символічна природа міфологічного образу;
- двоїста природа театрального знаку (його умовність і безумовність).

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

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

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

У надрах найдавніших міфів, обрядів і ритуалів ми виявляємо наявність численних елементів драматичності. Наголошуємо, що способи сценічного вираження, драматургічної міфологізації та драматична дія протягом багатьох століть практично не змінилися, а всі найважливіші елементи сучасної драматичної та сценічної практики в зародковому вигляді вже присутні в імпровізованому ритуальному театрі древніх

цивілізації. Причому споконвічна природа цих елементів має ритуально-міфологічний, а не естетичний характер.

Розглянуті нами передтеатральні форми самореалізації людини – насамперед, містерія і ритуал, котрі акумулювали гру, перевтілення і розвтілення, які насичені фабулою, конфліктними моментами й обов'язковим елементом ритуального катарсису, – структурно наближені до сучасної драми. Але ні містерію, ні ритуал ми не відносимо до первинних, примітивних форм "переддрами", оскільки дуже специфічним є їхній зміст – не розважальний, а глибоко сакральний.

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

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

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

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

- у сюжеті багатьох міфів є драматичне (частіше трагічне) протиборство різних сил, для міфу характерні і драматургічний персонаж із його чітко промальованим характером, і драматургічна інтрига, рушійною силою якої виступають, як правило, не герої – фізичні антагоністи за принципом "позитивний персонаж" – "негативний персонаж" (як, наприклад, в епосі), а метафізичні протиставлення: роздвоєння душі, перевтілення, внутрішні психологічні колізії та ін.;

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

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

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

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

У визначенні міфологічної сутності драми в ролі посередника між драмою і міфом ми розглядаємо гру, а також міфічні й містичні якості, котрими неодноразово наділяли гру історики й теоретики драми. Звертаємо увагу на те, що дійсність, сприйнята як макротеатр, як макрокосм, часто істотно ускладнює задачу актора - театрального мікрокосму, оскільки йому доводиться не просто "грати", а "грати граючого": улюблені акторам і персонажам часто грають роль не тільки на сцені, але й до цього - у самій п'єсі, в зафіксованому її тексті, виступаючи одночасно як об'єкти і суб'єкти гри. Нашарування вже запрограмованої в тексті ситуації гри на сценічну версію п'єси часто створює ситуацію "театру в театрі" навіть там, де така ситуація літературно не запланована. Спектр ігрового прояву таких персонажів може бути або спрямований у таємні закони театральної влади над людиною, її почуттями й емоціями, або звернений у міф.

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

Розглянувши різні символічні іпостасі маріонетки, маски, актора і режисера, ми виявляємо специфіку їхнього статусу в сучасній драмі, обумовлюючи синкретичність міфологічних ресурсів драми та характерні для кінця ХХ століття метафізичні втілення названих символів (наприклад,

коли маска трансформується в амплу, актор - у маріонетку, персонаж - у режисера або ляльку без видимі трансформації обліку перед глядачем). Такі метафізичні втілення особливо характерні для західноєвропейської драматургії середини ХХ століття і багато в чому визначають поетику так названого "театра парадоксу". В українській драмі їхній пік припадає на 80-і роки ХХ століття (п'єси Я.Верещака, А.Дяченка, В.Босовича, М.Вірлінської та ін.).

Отже, драма кінця ХХ століття використовує міф не лише на рівні матеріалу: в категоріях міфомислення нею опановується людська буттєвість у різних її проявах. Реальний світ відтворюється асоціативно, через структурні моделі-макети, персонажі яких наділені міфічною природою, розташовані у вимірах ритуального часу і позбавлені історичної конкретики.

Художній вимисел може бути реалізований драмою як у довільному вигляді, так і в певних структурних формах, вироблених попереднім розвитком культури, на базі чітко зумовленого структурного принципу. Мотиви, сюжети або жанри при цьому виявляються немов парафразами і того самого змісту, здатного багаторазово варіюватися в мистецтві. Парадоксально тут сприймаються два дуже істотних моменти:

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

Себто структура мовби проростає крізь тканину п'єси, даючи про себе знати поза залежністю від сюжету, персонажного ряду, комунікативних ситуацій і індивідуальної стилістики драматурга. Очевидно, неосяжний арсенал "колективної пам'яті" клішує типологічно подібні ситуації життя, мислення, аналітичного сприйняття, а в потрібний момент відтворює один з інваріантів, що зберігаються в цій пам'яті. Подібні інваріанти послідовно ретранслюються в різних історичних і національних контекстах, наповнюються конкретним соціальним і естетичним змістом, іноді модифікуються до невпізнанності або пародіюються. Але саме вони є одним із стійких факторів, який забезпечує наскрізну єдність людської культури.

Форми-трафарети посвятницької містерії та жертвовного ритуалу ми розглянули як структурні ритуалем і української драматургії 80-х років ХХ століття. Маємо відзначити, що архетип жертвовного ритуалу українською драматургічною традицією опанований більш докладно, ніж наступний архетип посвятницької містерії.

Так звана "афганська" драматургія, розглянута нами з точки зору жертвовного ритуалу як драматургічного жанру ("Залізні солдати" В.Босовича, "Сурмачі і сажотруси" В.Чепурина та ін.), наочно доводить, що

українські драматурги не механічно копіюють форму ритуалу, а опановують ключові жанровоутворюючі засади цього видовищного таїнства. Приміром, під своєрідне переосмислення українською драмою 80-х років ХХ століття підпадає ключова фігура жертвопринесення – постать жертви. Ми доходимо висновку про наявність в аналізуємих драмах мотиву замісної жертви, який з локального в кожній узятій ізольовано драмі перетворюється на глобальний, коли йдеться про цілу низку п'єс в рамках одного тематичного діапазону. Мотив замісної жертви в поетиці ритуалу чи не найголовніший, бо заміщення жертви позбавляє сенсу самий ритуал, профанізує його та перетворює на пародію, фарс або виверт.

Ще одне цікаве спостереження маємо в ритуальному аналізі – просторові геронтологічні опозиції, наявні в драмах. Протиставлення та значення запрограмованість цих опозицій, приміром, у "Залізних солдатах" Босовича утворюють чотиривимірну модель, яка зводить символічний простір п'єси до геометричної фігури хреста – символу найціннішого офірування в культурному контексті людства. Наголошуємо, що подібна просторова модель п'єси взагалі властива східнослов'янській драмі вісімдесятих.

Концепція головного персонажу, якій підпорядкована поетика "афганської" драматургії, має генетичні сходження до літературного стереотипу Дон Кіхота і його більш пізніх літературних ремінісценцій. Українська література 20-х вже зверталася до літературного донкіхотства як до принципу естетичного мислення (М.Куліш, Ю.Яновський, Я.Галан). Співставляючи літературне донкіхотство 20-х з драматургічним донкіхотством 80-х, робимо висновок, що літературні Донкіхоти 20-х, котрі є етичним і двійником і супутником і своїх авторів і осмислюються тільки крізь призму їхніх трагічних доль, вирізняються складністю, багатогранністю й підтекстовістю літературних характерів. А драматурги 80-х, дистанційовані від своїх донкіхотствуючих персонажів, запрограмовані на оціночне ставлення до них, що значно спрощує характери діючих осіб і сприяє їх етичній та естетичній однозначності, на відміну від пнучкої естетичної амбівалентності 20-х.

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

Розглянуті нами крізь жанрову призму посвятницької містерії п'єси В.Босовича та Я.Вережачака ґрунтуються на ідеї ритуальної присвяти. Поетику цих п'єс визначає семантика таїнства – адже містерія як жанр була саме таїнством, що ретельно витримують обидва драматурги. Лінійна спрямованість містеріальної присвяти у В.Босовича протиставлена концентричному у принципі напітання кількох локальних таїнств навколо

єдиного надзмісту – присвяти читачів у зовнішні й глибинні причини нашого національного колапсу, як це робить Я.В.Верещак. Обидві п'єси на наших очах перетворюють учасників містерії. Зокрема, "Опір" вибудовано так, що метафізично вмирають невпевнені в собі люди, що вони ладні були жити з половинчатою ненавистю до фашизму. І метафізично народжуються нові – через опанування вищої сакральної таємниці здатні на відкрите протистояння фашизмові. "Чорна зірка" ж взагалі розп'янута нами як п'єса невинних перетворень. Якщо В.Босович не наголошує на ритуалістичним характері своєї драми, то Я.Верещак, навпаки, відкрито декларує неприховану ритуалістичність, принципову установку на посвятницький характер драматургічного таїнства, покликаною вирвати присвячуваних із рутинного світу фізичної реальності і через їхнє прилучення до вищих сакральних таємниць розташувати їх у чистому просторі трансфізичної над реальності, себто у просторі ритуальному. Герої п'єси по черзі опиняються як у ролі неофітів-ієрофантів, так і у ролі "Чорної зірки". Ми робимо висновок про багаторівневе розгалуження центральної міфологем і п'єси, що утворює неймовірно ускладнену драматургічну архітектоніку твору. Більшу частину п'єси персонажі грають не-себе, але постійно тримаються в межах замкненого кола ритуальної ініціації, спроба вирватися за межі котрого перетворює героїв "Чорної зірки" на дебілів. Зовнішні трансформації, які відбуваються з персонажами і п'єси, актуалізують театральні виміри цієї драми, і поруч із "масками" й "маріонетками" постають архетипові моделі "машкари", "надмаріонетки", "тіні". Ми засвідчуємо, що в образі Марії лялька проходить шлях містеріального таїнства, щоб через присвяту відродитися людиною. Аналізуючи співвідношення між архетипами машкари й тіні у тексті п'єси, наголошуємо на домінуванні світу ірреального над світом реальним у містичним таїнстві Я.В.Верещак.

Загалом розп'януті нами п'єси дозволяють констатувати високу естетичну значущість кращих українських драм 80-х років ХХ століття і вести мову про те, що драматургія цього періоду є дійсно "новою хвилею", аксиологічно вагомішим набутком не лише національної української драми, а й європейської літератури кінця ХХ століття. Безумовно, окреслене нами коло проблем не вичерпує всього спектру міфопоетики драми та реалізації її міфопоетичної свідомості.

Основні положення дисертації відображені в публікаціях:

1. Жанр "Маленьких трагедій" А.С.Пушкина і драматургія другої половини ХХ века // Південний архів: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Випуск I – II. – Херсон: ОЛДІ, 1999. – С. 182-196.
2. Текстологічні особливості драми "нової хвилі" (на прикладі драми Олексія Шипенка) // Південний архів: Збірник наукових праць. Філологічні науки. – Випуск 5-6. – Херсон: Айлант, 1999. – С.79-86.

3. Исторические мифы как фактор культурного процесса XX века // Відродження української держави: актуальні проблеми державотворення і права. - Матеріали міжнародної науково-практичної конференції. – Херсон, 1999. – С. 180-187.
4. Драматургія "афганської" тематики як жертвний ритуал // Наука і сучасність: Збірник наукових праць Національного педагогічного університету ім. М.П.Драгоманова. Вип. 2. Ч.3. – К.: Логос, 1999. – С. 127 – 137.
5. Литературы Древнего Мира: Учебное пособие для студентов педагогических университетов. – Херсон, 2000. – 95с.

АНОТАЦІЯ

Бондарева О.Є. Художня реалізація міфопоетичної свідомості в українській драмі 80-х років XX століття. Рукопис.

Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата філологічних наук за спеціальністю 10.01.01 - українська література. Український національний педагогічний університет ім. М.П.Драгоманова, Київ, 2000.

У дисертації досліджуються основні аспекти взаємодії міфу і драми, що дозволяє крізь жанрову архетипову призму розглянути українську драматургію 80-х років XX століття, котра практично випала з літературознавчого контексту.

Визначається специфіка проблеми міфопоетичної свідомості драматичного твору, що дає змогу розглядати драмоміфологію як своєрідний культурний феномен. Самобутність художньої реалізації міфопоетичної свідомості в українській драматургії "нової хвилі" визначається за допомогою використання елементів ритуально-міфологічної (архетипної) критики, а також компаративного, історико-генетичного і системно-естетичного методів, що дозволяє виявити характерні риси індивідуального міфомислення сучасних українських драматургів як національний інваріант світової міфософської традиції.

Драму і міф розглянуто як типологічно споріднені явища. Охарактеризовано параметри драматичного жанру, котрі сформувалися в надрах міфу і жанрово закріплені через посередництво ритуалу.

Як переддраматургічні форми самореалізації людини, що синкретували в собі гру, перевтілення і розвітлення, розглянуті містерія і ритуал. Це дозволяє визначити діалектику співвідношень міфу, ритуалу і драми, знайти жанрові точки їхньої взаємодії, простежити ґенезу формування міфопоетичних категорій, котрим і активно оперує українська драма "нової хвилі".

З позицій міфологічної критики крізь форми-трафарети посвятницької містерії і жертвеного ритуалу розглянуті п'єси українських драматургів Ярослава Верещака, Василя Босовича, Валерія Чепуріна, Олексія Шипенка.

Проаналізовано специфіку використання драмою міфу і ритуалу в якості продуктивних естетичних моделей, відзначено, що міфопоетична свідомість і ритуалістична модель драми, поєднуючись, створюють унікальний естетичний конгломерат, в якому по-новому сприймаються і міфологічна символіка, і видовищні аспекти тайства.

Ключові слова: драмоміфологія, жанратриця, архетип, міфологема, ритуалема, символ, містеріальність.

АННОТАЦИЯ

Бондарева Е.Е. Художественная реализация мифопоэтического сознания в украинской драме 80-х годов XX века. Рукопись.

Диссертация на соискание учёной степени кандидата филологических наук по специальности 10.01.01 – украинская литература. Украинский национальный педагогический университет им. М.П. Драгоманова, Киев, 2000.

В диссертации исследуются основные аспекты взаимодействия мифа и драмы, что позволяет через жанровую архетипную призму рассмотреть украинскую драматургию 80-х годов XX века, практически выпавшую из литературоведческого контекста.

Определяется специфика проблемы мифопоэтического сознания драматического произведения, что позволяет рассматривать драмомифологию как своеобразный культурный феномен. Самобытность художественной реализации мифопоэтического сознания в украинской драматургии "новой волны" определяется посредством использования элементов ритуально-мифологической (архетипной) критики, а также компаративного, историко-генетического и системно-эстетического методов, что позволяет выявить характерные черты индивидуального мифомышления современных украинских драматургов как национальный инвариант мировой мифософской традиции.

Драма и миф рассмотрены как типологически сходные явления. Охарактеризованы параметры драмы как жанра, сформировавшиеся в недрах мифа и жанрово закреплённые через посредничество ритуала.

Как преддраматургические формы самореализации человека, синкретизировавшие в себе игру, перевоплощение и развоплощение, нами рассмотрены мистерия и ритуал. Это позволяет определить диалектику соотношений мифа, ритуала и драмы, найти жанровые точки их соприкосновения, проследить генезис формирования мифопоэтических категорий, которыми активно оперирует украинская драма "новой волны".

С позиций мифологической критики через формы-трафареты посвятительской мистерии и жертвенного ритуала рассмотрены пьесы украинских драматургов Ярослава Верещака, Василия Босовича, Валерия Чепурина, Алексея Шипенко.

Проанализировав специфику использования драмой мифа и ритуала в качестве продуктивных эстетических моделей, отмечаем, что мифопоэтическое сознание и ритуалистическая модель драмы, объединяясь, создают уникальный эстетический конгломерат, в котором по-новому воспринимаются и мифологическая символика, и зрелищные аспекты таинства.

Ключевые слова: драмомифология, жанр-матрица, архетип, мифологема, ритуалема, символика, мистериальность.

Annotation

Bondareva O. Artistic realization of mythopoetical consciousness in Ukrainian drama of the 80th of XX century. Manuscript.

Thesis for a Candidate Degree in Philology. Specialty 10.01.06. – Theory of Literature (10.01.01. – Ukrainian Literature). – Dragomanov National Pedagogical University, Kyiv, 2000.

The dissertation is concerned with the main aspects of myth and drama interaction that allows to investigate the Ukrainian drama of the 80th through the genre-archetypal prism.

The specific character of the problem of mythopoetical consciousness of a drama work is defined here, and it helps to consider regard dram mythology as an original cultura phenomenon.

The peculiarities of the artistic realization of mythopoetic consciousness in the Ukrainian drama of so-called "new wave" is determined by the use of critical comparative, historical-genetic and systematically aesthetic methods. All these allow defining the characteristic features of the individual mythopoeic thinking of the contemporary Ukrainian playwrights, as a national invariant of the world mythological tradition.

Drama and myth are investigated as a typologically similar phenomena. The main parameters of drama as a genre are given from the point of view of their mythic and ritual roots.

Mystery and ritual are examined as pre-dramatic forms of a man's self-realization. It helps to define the dialectics of the correlation of myth, ritual and drama, to find out the genre points of contiguity, to follow the genesis of the formation of the mythopoetic categories, which are widely operated by the "new wave" drama works.

The plays of the Ukrainian playwrights like Y. Verchak, V. Bosovich, V. Chepurin, A. Shepenko are investigated from the point of view of mythological criticism with the help of the forms of the mystery and sacrificial rituals.

It is stated that mythopoetic consciousness and ritual model of a drama being united, produce the unique aesthetic effect where the mythological symbolics and spectacle aspects of sacrament acquire new apprehension.

Key words: dramomythology, genre-matrix, archetype, symbol, mystery, mythologeme, ritualeme.

КОНТРОЛЬНИЙ ЛИСТ СТРОКУ
ПОВЕРНЕННЯ

Книга повинна бути повернена
не пізніше вказаного тут строку

Кількість попередніх видач

ТОВ «Трансфер».