

УДК 82:7.046.1

Галина Драненко

**СИМВОЛІКА МІСТИЧНИХ ОБРАЗІВ НОЧІ В П'ЕСІ
Б.-М. КОЛЬТЕСА „НІЧ НЕЗАДОВГО ПЕРЕД ЛІСАМИ”**

Досліджується символіка образів Ночі в одній із перших п'єс сучасного французького драматурга Б.-М. Кольтеса в світлі сучасних теорій Уявного взагалі та тлумачення антропологічних структур Нічного Режиму Ж. Дюраном зокрема. Будучи втіленням символіки спуску, Нічний Режим згуртовує дієсхеми згортання в клубок (або вміщування в чашу), які передаються в Уявному художнього твору архетипними темами проковтування, тепла жіночого черева, п'тьми ночі, глибини води та землі, а також символами глибинності (символічні сузір'я домівки, могили, лісу, чаші, харчів, золота тощо). Розглядаються також утілення та інверсія в п'єсі „Ніч незадовго перед лісами” містичних структур Ночі.

Ключові слова: містичні структури, сузір'я образів, символ, антропологічна теорія Уявного, Ж. Дюран, сучасна французька п'єса, Б.-М. Кольтес.

У нашому прочитанні тексту п'єси Б.-М. Кольтеса „Ніч незадовго перед лісами” ми пристаємо до твердження антропологів про онтологічну чинність образів та психологічну цінність функцій уяви. Поперед наголосимо, що антропологічне розуміння поняття „образ” (фр. *image*) різниться від „побутового” визначення образу („Вигляд кого-, чого-небудь, відтворений у свідомості, пам'яті або створений уявою”) та його філософської дефініції („Відображення у свідомості явищ об'єктивної дійсності”). Так, французький антрополог Жильбер Дюран вважає, що образи не мають нічого спільного ані з пам'яттю, ані зі свідомістю, ані з об'єктивною дійсністю. Вони передіснують в уяві людини, беручи свій початок із сукупності її рефлексів. З погляду вченого, що він його обґрунтовує в монографії „Антропологічні структури Уявного” (1960), всі попередні студії про чинність образу недооцінюють значення людської уяви, перекручують її предмет, применшують значущість образу, вважаючи його звичайним дублікатом об'єктивної дійсності, і в такий спосіб занижують творчі можливості антропологічного явища Уявного (див. детальніше: [1]). У нашій науковій розвідці ми послуговуємося дюранівською систематизацією образів та символів. Символ розглядається науковцем не з позицій семіології (символ = символізоване + символізує), а з точки зору семантики, тому ми беремо за основу думку про те, що символ утілює не один, а кілька образів (символ = символізує + символізоване 1 + символізоване 2 + ∞).

П'єсу „Ніч незадовго перед лісами” (1977) Бернар-Марі Кольтес, автор знаменитого „Роберто Зукко”, пише фактично на початку своєї драматургічної діяльності. Створивши й поставивши на страсбурзьких сценах кілька п'єс, які виявилися оригінальними переробками творів

Шекспіра, Достоевського, Горького та біблійних текстів, молодий драматург уперше пише твір „з власним сюжетом”. Написання цієї п’єси позначає певний злам у творчості Кольтеса: сам він вважає „Ніч незадовго перед лісами” своїм першим драматургічним твором і навіть забороняє друк та постановку своїх попередніх створінь. Він пише цей текст вже в Парижі й створює його для свого друга, актора Іва Фері, який до сьогодні грає цю п’єсу на сценах світу.

„Ніч незадовго перед лісами” є коротким текстом, що складається з одного-єдиного речення. Він має форму такого типу монологу-роздуму, коли один персонаж звертається до іншого персонажа, який мовчить (фр. *soliloque*: з лат. *soliloquium*, від *solus* „сам” та *loqui* „говорити”). Отже, твір написаний від першої особи та є таким собі зверненням висловлювача (фр. *énonciateur*), назвемо його Я-персонажем, до уявного співрозмовника, який йому не відказує (відповідно – „Ти-персонаж”). Як зазначив критик творчості Кольтеса, „мова цього новітнього автора в несподіваний спосіб передає мову повісті, байки, оповіді, традиційний принцип композиції яких зберігається, оповідь водночас і криється, й розгортається в нескінченному припливі й відпливі слів” [3, с. 56]. П’єсі „Ніч незадовго перед лісами” так само властиві „приховані й відкриті” ознаки оповіді: не будучи оповіддю в її традиційному розумінні, п’єса все ж таки налічує кілька наративних первнів. Перелічимо їх. Змоклий під дощем, Я-персонаж шукає притулок на ніч, заради цього він звертається до того, кого повсякчас називає „Ти” або „товариш”. Він розповідає йому про свій задум створення „профспілки світової міри”, свою зустріч із дівчиною на мосту на ім’я „мама”, епізод свого побиття в метро, історію збожеволілої повії, яка вигнала свого клієнта й позбавила себе життя, наковтавшись цвинтарної землі, а також про дикі звичаї лісів Нікарагуа. Протагоніст п’єси говорить про підступність світу можновладних та безпорадність світу вбогих, про самотність людини у світі, поділеному на зони, де кожному наперед визначено, що, де і коли він мусить робити. Прагнення Я-персонажа дістатися „затишку у високій траві й у тіні дерев” матеріалізує кольтесівське почуття незручності перебування (чужості) в цьому світі. Як на нас, то епіграфом до п’єси, як зрештою й до самого Кольтесового життя, може бути дібраний такий вислів Я-персонажа: „всі ми почасти чужинці” [5, с. 49].

Ів Фері окреслює тематику й стилістику Кольтесової п’єси „Ніч незадовго перед лісами” так: „Геніальний текст про самотність, текст без адресата, майже внутрішній монолог. Текст про урбаністичне пекло, неможливість висловити сьогоденну самотність. А втім, голосом цього „чужинця” тут промовляє сам світ. Проказуючи його слова, починаєш вірити, що висловити неказанне все ж таки можна. Але в самому серці слів натрапляєш на безмовність. Його слово несе в собі завзяття вулиці. Текст вулиці, поряд із текстами Рембо, Шекспіра, Клоделя, Біблії, стає рівноправною „класикою”. Глядачі й молоді актори добре володіють цією мовою й добре розуміють її. „Ніч” нагадує соло Чарлі Паркера, що має міцну, майже наукову, композицію й разом перегукується з пташиними переливами, з таїною нічного співу. Це блюз, який розкривається сповна

й нараз укриває свої таємниці” [6, с. 29]. За своїм синтаксисом текст твору є „усним текстом”, тому йому властиві численні повтори, звертання, вставні речення тощо. Читати вперше такий текст важко, його слід дивитись, слухати, чути і відчувати. Структурний підхід французького антрополога якраз і допомагає не лише зрозуміти смисл тексту, але й почути його голос. Отже, метою нашої наукової розвідки є герменевтичне тлумачення твору сучасного французького драматурга з позицій антропологічної теорії Уявного Ж. Дюрана.

На нашу думку, простір Уявного п'єси Б.-М. Кольтеса „Ніч незадовго перед лісами” побудований на символіці містичних структур, позаяк у творі нав'язливо звучить архетипна тема повернення до материнського черева. Вона проявляється на кількох структурних рівнях твору. Ми спробуємо обґрунтувати нашу робочу гіпотезу за допомогою тлумачення присутності в п'єсі двох ключових образів символічного сузір'я ЧАША (в значенні „вмістище, заглибина”): символічного образу „Материнське Черевко” та символічного образу „Черевко-Світ”. Шлях, який долає людина від Черевка-Матері та Черевка-Світу, є її народженням на світ, її зустріччю (єднанням) зі світом. Наше наукове припущення можна сформулювати так: символіка руху в зворотному напрямку (тобто народження-навпаки) передає прагнення людини до віднайдення пренатального затишку, безпеки та захисту. Наш науковий підхід налічує три фази: 1) вибірка в п'єсі образів символічного сузір'я ЧАША за методикою Ж. Дюрана; 2) тлумачення символіки відібраних образів як складових містичних структур; 3) ілюстрація за допомогою тексту п'єси символічної реалізації архетипної теми повернення до материнського черева.

„Ми вживаємо прикметник „містичний” в його найбільш розповсюдженому значенні, де поєднуються потяг до з'єднання та прагнення таємничої глибинності”, – зазначає Ж. Дюран [4, с. 287]. За його вченням, містичним структурам Нічного Режиму Уявного властиві ознаки чотирьох психологічних структур, це: 1) структури подвоєння й наполягання; 2) структури антифразової в'язкості та липкості; 3) чуттєвий реалізм зображення та жвавість образів; 4) зменшування (або комплекс Гулівера). Окреслимо стисло їхню сутність та обґрунтуємо їх реалізацію в системі символічних образів п'єси Б.-М. Кольтеса „Ніч незадовго перед лісами”.

Психологічна структура подвоєння й наполягання виражається в Уявному мистця та його творчості за допомогою синтаксису подвоєння образів або явища подвійного спростування символів. Нічному Режиму Уявного притаманне психологічне явище евфемізування смерті за допомогою радикальної інверсії афективного ставлення до символічних образів: так, падіння Денного Режиму, евфемізуючись, перетворюється в Нічному Режимі на спуск, а безодня мінімізується в чашу. Якщо Денний Режим Уявного містить образи піднесення на вершину, то Нічний Режим згуртовує образи проникнення всередину (або в центр). Денні дієсхеми сходження нагору поступаються в Нічному Режимі дієсхемам викопування заглибини. Домінантні в класифікації Ж. Дюрана символи

вмістищ як закритих просторів (ніч, ліс, мікросвіт та ін.) мають у досліджуваному нами художньому матеріалі визначене символічне втілення.

Психологічному явищу евфемізування властива категорія подвоєння. Вона виявляється в ньому особливо тоді, коли це подвоєння у з'являється у формі подвійного спростування. Найчастіше такий тип подвоєння фігурує при втіленні в тексті художнього твору символічних образів „комплексу Йони” (проковтнутий (і) проковтувач). Цей комплекс являє собою наполягання на анулюванні негативної дії (дієсхема „ковтати”) у формі подвійного спростування (гра активної/пасивної форми), побудованого на симетричній подібності. Як засіб дії евфемізму, явище подвійного спростування ґрунтується на інверсії (наприклад, обкрадений крадій, ошуканий ошукувач тощо). Разом із тим, через подвоєння негативного відновлюється позитивне, тобто в такому подвоєнні відбувається скасування наслідку початкової негативності. В царині Уявного явище подвоєння призводить до інверсії цінностей (я шкоджу тому, хто нашкодив мені; я вбиваю смерть тощо). Чи то: коли я застосовую зброю свого супротивника, то перебираю його нищий спосіб діяти (уподібнююсь йому), а отже, замінюю своє негативне ставлення до цього способу на схвальне. Таким чином, подвійне спростування виявляється засобом повної перестанови ставлення до зображуваного. Як-от у творі Кольтеса: повія, що ковтає цвинтарну землю, прагне померти від смаку померлих; Я-персонаж шукає втіхи на ніч, тому подається до дільниці повій, де такі самі злиденні, як і він, прагнуть знайти доступну для себе розвагу, адже ніч із повією або бійка із „субчиками” – це звичне дозвілля роботяги, що він їх може собі дозволити після гарування протягом робочого тижня на заводі. Натомість справжніми повіями та злодіями в п'єсі змальовані представники світу влади: світ продажності та жорстокості „ковтає” всіх, хто йому підпорядковується.

Вірність одній архетипній темі (в'язкість теми або, іншими словами, загрузка образів в одну і ту ж архетипну тему) є ще одним різновидом реалізації психологічних структур наполягання. Ж. Дюран роз'яснює цю думку так: „Структура наполягання уособлює процес, коли вмістища та вмісти переплітаються, викликаючи певним чином нескінченне введення в Уявне митця або твору дієсхеми „поміщати в гніздище, заглибину” (гніздуються, міститися, моститися) ” [4, с. 289]. Ця дієсхема реалізується в архетипах *дитина/мати (плоть від плоті), кенгуру (тварина в тварині), Хлопчик-Мізничик/Людоджер* та ін. Матеріально (або текстово) ця архетипна тема передається прив'язаністю людини до батьківщини або безпосередньо до певного простору (житла, дому тощо). В п'єсі Кольтеса ми спостерігаємо часте вживання символічних образів землі, заглибини, домівки (кімнати) та ін.

Друга психологічна структура, структура антифразової в'язкості та липкості архетипної теми, є вислідом вищеописаної структури. В'язкість архетипної теми ґрунтується не на розрізненні варіацій на одну тему, а на сплетінні цих варіацій. Як приклад утілення даних структур у мистецтві

Ж. Дюран наводить психоаналітичне тлумачення творчості Ван Гога. Так, у малярстві Ван Гога в'язкість архетипної теми „міст” є вираженням бажання маляра простягнути руку приязні, його прагнення контакту з іншим, потягу до спілкування та бажання згуртуватися в спілки з іншими живописцями. Так і в Кольтеса, тема зближення та єднання, що нав'язливо повторюється („я побіг за Тобою”, „товаришу”, „дай закурити”, „зближення з Тобою”, „провести разом ніч”, „профспілка світової міри”), подвоюється на символічному рівні через текстову присутність морфем моста та кав'ярні як місця зустрічі, зокрема з Ти-персонажем. Структура липкості (приставання, злучання) – це структура, так би мовити, „прив'язування” до речей. Страх розлуки, відмова розділяти та відокремлювати, прагнення до плинності – ось кілька прикладів образного прояву цих структур у мистецтві (приміром, манера Ван Гога писати плинними й пластичними лініями різниться від аналітичної манери дрібних мазків Жоржа Сера). До слова, Ван Гог був першим із художників, який писав в'язкою, а не рідкою фарбою (він, зрештою, й започаткував такий спосіб малярства). Якщо структури Денного Режиму антитетичні (антитеза постає в них як відокремлення опозицій), то містичні структури антифразові (антифраза виступає як засіб евфемізму, тобто пом'якшення або затемнення негативного). Разом із тим, містичні структури – це також структури інверсії. В містичній мові все евфемізується: падіння перетворюється на спуск, пожирання робиться ковтанням, колір темряви пом'якшує морок ночі, материнське черево стає затишною домівкою, могила видається люлькою.

Третьою психологічною структурою Режиму містичного Ж. Дюран називає чуттєвий реалізм та жвавність образів. Чуттєві властивості у зображенні речей і людей проявляються частими звертаннями до описів через відчуття дотику, смаку, запаху й звуків. У п'єсі Б.-М. Кольтеса переважають кінестезичні символи: персонаж постійно воліє висушити волосся (символ прагнення теплості) та відмовляється від їжі (символ прагнення легкості). Крім того, дигестивна домінанта реалізується в морфемах трунків (кава, пиво), а також землі, яку ковтає повія. Тут наявні також і термічні похідні кінестезичних ад'ювантів (теплий/холодний; зігрівати/охолоджувати). Так звана „жвавність” образів ночі проявляється через їх відчутну забарвленість, тобто через наявність виразних кольорів. Щоб проілюструвати своє твердження про забарвленість образів ночі в Нічному Режимі Уявного, Ж. Дюран звертається до полотна Ван Гога „Нічна кав'ярня” (1888): „Кольори та їх сприйняття є не лише елементами, які „уміщевлюють” об'єкт, вони відкривають його глибинні значення й почуттєвий символізм. [...] інтенсивна почуттєвість кольору на полотнах Ван Гога дозволяє проникнути в таїну живих істот та предметів. Малярство Ван Гога є прекрасним прикладом такого живопису, який, перейнявши в імпресіоністів образотворчий апетит до кольору, зумів досягти містичної глибини полотен Ель Греко та Рембрандта. Колір, як відображення імпресіонізму, якщо не брати до уваги об'єктивності „кольору, що уміщевлює”, перетворюється у Ван Гога на речовину. З такої точки зору твори Ван Гога не надто

віддаляються від перетворень, які здійснювали Великі Алхіміки: скажімо, пересічні соняшники з полотна арлезіанського митця обертаються на речовину прометеївського заклику” [4, с. 294]. Колористика „Нічної кав'ярні” наводить нас на думку про те, що це полотно є по суті іконографічним тлом п'єси Кольтеса, адже його стилістика та колористична семантика якнайкраще збігаються з Уявним „Ночі незадовго перед лісами”. Ніч у п'єсі Кольтеса – це ніч, яка не лякає, а навпаки, – запрошує. Вона є часопростором відпочинку й утіхи. На полотні Ван Гога чути музику, яка матеріалізує плин часу. До того ж про це ми довідалися пізніше від І. Фері, спочатку Кольтес прописав у дідаскаліях, що дія його п'єси відбувається в кав'ярні, хоча пізніше видалив усі позатекстові вказівки.

Четвертою психологічною структурою Режиму містичного є образи зменшування („ліліпутизування”). Стислість, закладена в цій структурі, зводиться до наполягання на деталі, до втрати виду здалека, до руху від загального до найдрібнішого – тобто від всесвіту до мікросвіту. Коли деталь репрезентує ціле як у синекдосі, то утворюється психологічна структура, яку Ж. Дюран називає структурою „ліліпутського резюме” (тобто стислості до найменшого). Така структура вміщення яскраво демонструється в ланцюзі нав'язливих топосів твору: світ повій – дільниця повій – готельна кімната повій.

Отже, містичність цих чотирьох психологічних структур полягає в бажанні суб'єкта долучитися до таємничої інтимності (внутрішності, глибинності). Цим структурам властивий синтаксис інверсії образів та їх повтору, що виражає драматизм явища через його інтимний та містичний вміст. До слова, саме цим містичний символізм ЧАШІ відрізняється, наприклад, від циклічного символізму МОНЕТИ, який належить до символічного сузір'я синтетичних структур.

Тепер подивимось, як у п'єсі „Ніч незадовго перед лісами” корелюються образи антропологічних структур Нічного Режиму, об'єднані в межах символічного сузір'я ЧАША (як вмістище). Почнемо з того, що у творі наявні численні синтеми й символи закритих просторів. Я-персонаж окреслює своє життя та життя таких, як він, як примусове існування у двох просторах: у зоні робочого часу та в зоні дозвілля („п'ятничного вечора”) [5, с. 43–44]. Щодо наявності символіки вмістищ, то ми виділяємо такі образи й архетипні теми: Черевко-Світ, Проковтувач-Людоджер, Домівка-Мікросвіт, Ліс та Мати. Символи вмістищ отримують у творі синтагматичних партнерів у формі символів вмістів: це Хлопчик-Мізинчик, Харчі, Золото, Центр та Дитина.

У світі, який „проковтує” людину, персонаж-висловлювач почуватися чужорідним тілом. Я-персонаж протиставляє Ти-персонажу тих („Вони”), стосовно кого відчуває себе чужинцем. „Вони” по суті – це і є світ. Образ світу як Велетня-Людоджера передається в тексті п'єси шляхом уживання семи „високість” [5, с. 18–20]. Дієсхема „ковтати” символічно відтворює „комплекс Йони”, який у свою чергу втілює психологічне явище евфемізування проковтування та антифразування символічного проковтнутого. Акт проковтування докорінно відрізняється

від акту поїдання, адже він не шкодить своєму об'єктові, не руйнує його. Проковтнутий герой завжди залишається живим. Навіть більше, проковтування надає проковтнутому певної цінності й сакральності (згадаймо, приміром, казки про людожерів). Подвоєння спростувань, про яке йшлося вище, генерує процес невпинного подвоєння образів та втілює комплекс проковтнутого проковтувача. Цей комплекс якнайкраще ілюструється естампом Пітера Брейгеля Старшого „Великі риби поїдають малих”. У літературі „комплекс Йони” зустрічається, наприклад, у романі Гюго „Злиденні”: Гаврош (такий собі „Йов-сирота”) ховається у Слоні.

У суспільному житті ієрархія системи політичного та соціального укладу теж матеріалізує комплекс проковтнутого проковтувача. Риба є найбільш влучним символічним образом цього комплексу. До дієсхеми „гніздування” додається також дієсхема ритмічності (малу рибу ковтає більша, більшу – ще більша і т.д.). Образ риби містить також символіку материнства або материнського черева (дитина, мов риба, перебуває в материнських водах). Принцип „гніздування” (або російської ляльки „матрьошки”), що також походить із фантазму проковтування, збігається саме з таким проявом явища подвоєння. Подвійне спростування („проковтнути проковтувача”), як інверсія ставлення внаслідок обміну ролями, наявне в уривку п'єси, коли Я-персонаж спускається в метро і чомусь сам – ні сіло ні впало – займає злодюжок. У текстах, що містять структури подвоєння, значення дієслів вартують більше, ніж семантика інших слів. Подвоєння відтворюється як граматики двох дієслівних форм – активної та пасивної, – де відбувається інверсія підмета (суб'єкта) й додатка (об'єкта). Г. Башляр у праці „Вода та сновидіння. Есей про уяву матерії” наголошує, що відбиття образу (у воді чи в люстрі) є не лише природним чинником подвоєння, але й інверсії: наприклад, глибина озера стає небом, а риби в ньому робляться птахами [2].

Немов Хлопчик-Мізничик, людина потрапляє до Черева-Світу й існує в ньому. На наше переконання, символічний світ проковтувачів та проковтнутих представлений в Уявному Кольтеса як два „субстантивальні” архетипи: архетип „Череве-Світ праці” та архетип „Череве-Світ утіхи”. Завод як символ закритого простору та експлуатації людини матеріалізує Череве-Світ праці, а дільниця повій – відповідно Череве-Світ утіхи. Якщо Череве-Світ праці відповідає дигестивному рефлексу людини (заробляти на хліб), то Череве-Світ утіхи – її фізіологічним потребам.

Символічні образи „харчів” (трунки, потрава) та „золота” (гроші) часто зустрічаються в тексті твору. Щодо грошей, то Я-персонаж усякчас нарікає на їх відсутність. Однак безгрошів'я означає для нього насамперед відсутність засобу комунікації, адже гроші потрібні для того, щоб запросити Ти-персонажа на каву або на пиво. Спожиток проступає в п'єсі як характеристика чужого для головного героя світу. Харчі та золото є символічним проявом закону людського існування заробляти собі на хліб, а отже, задоволення дигестивного інстинкту. Але для „світу

їдців” [5, с. 33] гроші та наїдки – не лише вміст життя, але й його зміст. Чужість такому світові та прагнення чогось іншого яскраво відбиті в монолозі-заклику Я-персонажа.

На іншій стороні Світу-Черева знаходиться дільниця повій п'ятничного вечора, де процвітає інший вид „проковтування” людини. Це часопростір зваби, приставання, зближення. Нічна дільниця повій – це також часопростір, у якому прагнуть знайти затишок, відраду та розваги для тіла. Окрім тілесних любовців, Я-персонаж шукає там колотнечі, віддаючи своє тіло на розправу „знервованим субчикам” і різним палисвітам, які „шмигають по вулиці повій”. Отже, персонаж радо спускає в цій дільниці своє тіло, однак не раз попереджає, що ні з ким не збирається розмовляти, тобто відкривати свої глибинні переживання. Я-персонаж багаторазово наполягає на тому, що воліє провести з Ти-персонажем не всю ніч, а лише її частину, оскільки не бажає відкривати йому свою душу, обіцяючи лише тіло. До слова, кав'ярня як вмістище є також матеріалізацією Черева-Світу втіхи, хоча, з одного боку, вона постає символічним часопростором пустопорожніх балачок, а з іншого – часопростором діалогу з „Тобою” [5, с. 31].

Інтимність (глибинність) чаші позначена символікою прагнення закриття в панцир або пошуку захистку. Так, Я-персонаж висловлює свій задум про створення „профспілки світової міри захисту безпорадних щенят і маминих синків” [5, с. 14], він раз у раз повторює, що сам „створений для захисту” [5, с. 17]. Ти-персонаж зображується в п'єсі як беззахисна істота, значна увага приділяється тут опису „кволості” його тіла.

Тексту Кольтеса властиві систематичні повтори висловів та слів. „Я шукаю кімнату” – це найбільш повторюваний вислів у творі (він уживається близько 20 разів). В епізодах, коли Я-персонаж говорить про своє житло, наявна інверсія, притаманна режиму містичності. А інверсія між синтемами „постійне житло” (приватна квартира або приватний будинок) та „житло тимчасове” (готельний номер) долучає образ домівки не лише до „субстантивального” архетипу вмістища, але й до дієсхеми перемішування простору та часу. Символічні образи домівки так само часто пов'язуються з їх географічним оточенням. Синтема проживання в готелі викликає в Уяві образ міста, синтема перебування в лісах Нікарагуа – образ джунглів. Хатина в глибині лісу (перша згадка в п'єсі про ліс) породжує символічні образи природи, часу, вічності.

Персонаж п'єси все життя переміщується в пошуках роботи („тебе постійно женуть, вони кажуть тобі: йди туди, й ти ідеш, забирайся звідси, й ти пакуєш валізи” [5, с. 48]). До слова, двадцятидворічний Кольтес пише матері в одному з листів: „Я розумію майбуття як певну відсутність постійного спокою. Усталеність прийдешності – це не лише мертвий сезон, це сама смерть” (цит. за: [6, с. 28]). На переконання Ф. Мартеля, поняття, яке позначає п'єсу „Ніч незадовго перед лісами”, – це „кораблезбоча”, тобто „нестабільність, неможливість зачепитися”, це відсутність помірності між „унормованим” життям та життям „бентежним”, це дихотомія між днем та ніччю” [7, с. 30]. А власне

центральна тема творчості автора – це пошук „свого місця”, місця, де можна „існувати”. Кожен раз це місце знаходиться десь-інде. Постійні переміщення Я-персонажа виступають у системі образів п’єси як потяг персонажа до центру, а множинність центрів дозволяє людині утвердити свою здатність перебувати одночасно в багатьох просторах, а отже, свою здатність до вічного початку, тому сакральний простір стає прототипом сакрального часу. Ліс як містичний простір є також центром глибинності (як і образи гроту, дому або церкви). Драматизація часу та циклічних процесів часової уяви з’являється внаслідок просторових подвоєнь. Згадка про ліс на початку п’єси подвоюється описом лісу в Нікарагуа наприкінці твору. В понятті простору найбільше сакралізується його закритість. Закритість нікарагуанського лісу зумовлена не природою, а людьми („вони розповіли мені також про генерала із солдатами, які оточують ліс” [5, с. 51]). Сакральний простір починається із сакрального лісу. В назві п’єси „Ніч незадовго перед лісами” відбивається множинність не лише сакрального простору, але й сакрального часу, оскільки ця назва демонструє також нерозривність часу і простору.

„Сакральний простір ширший, ніж мікросвіт домівки, він є космізацією архетипу феміноїдної інтимності (материнського черева)”, – відзначає Ж. Дюран [4, с. 263]. Жінка та вода є тими материнськими образами, які домінують в Уявному п’єси Кольтеса. Наведемо як приклад епізод зустрічі Я-персонажа з „дівчиною на мосту” [5, с. 34]. Художній образ цієї дівчини здається символічним утіленням міфологічного образу Матері-Моря. Кольтес не дарма дає їй таке промовисте ім’я – „мама”. У своїй монографії Ж. Дюран висловлює бачення графічної асиміляції матері та води: літера М, що вживається в слові „мати” майже в усіх мовах, візуально схожа на хвилі води. Подвоєння складу „ма” в імені цієї дівчини, яке, до речі, графічно збігається з українським словом „мама”, а також частий повтор цього слова у звертаннях персонажа (16 разів) відповідають певному акцентуванню наявності у творі материнських символів. „Дівчина на мосту” – це також така собі Медузина, міфологічна водна чарівниця, або Офелія, що зникає в глибині вод („вона відповідає мені, схилившись понад рікою: я ніколи не йду від води” [5, с. 35–36]).

Інший приклад символічного втілення материнських образів – це образ „мати-матерія” (мати-речовина), що упредметнює різницю між материнськими образами води та землі. Земля – це містична речовина, вона проявляє опір при копанні. Художній образ повії, яка вирила яму, аби дістатися глибини цвинтарної землі, якраз і матеріалізує материнську символіку землі як речовини. Тут також проявляється інверсія образів „земля як могила/земля як люлька”. Внаслідок своєї ізоморфності, „земля-могила” стає магичною та добродійною люлькою, адже вона є місцем вічного спочинку. Евфемізування могили та уподібнення тематики смерті з тематикою відпочинку та інтимності часто зустрічаються у світовому фольклорі та поезії. Образ самогубниці-Офелії вводить у символічне сузір’я земля/матір архетипний епітет лагідності,

що, зрештою, видно в самому тексті п'єси („яке забиття! яке воно лагідне!” [5, с. 38]).

Романтичний потяг до смерті, до самогубства, до саморуйнування або ж до інтимності (глибинності) склепів і могил, говорить на користь позитивного оцінювання Ночі та довершує інверсію Денного Режиму в справжню та багатогранну антифразу невідворотності смерті. Інверсія, наявна в тексті п'єси – людина ковтає землю, а земля ковтає людину, – також демонструє матеріалізацію символів інтимності (глибинності). Земля – це також символ жінки-батьківщини. Наявність у творі образу жінки/матері й відчуття персонажем своєї чужості корелюються за допомогою дієсхеми відривання від землі, що неодноразово зустрічається в тексті.

Отже, підсумуємо. В п'єсі „Ніч незадовго перед лісами” ізоморфність материнських образів як символів містичної структури глибинності (інтимності) містить певні архетипи з класифікації Ж. Дюрана. Серед „епітетних” архетипів переважають архетипи **ГЛИБОКИЙ**, **ВНУТРІШНІЙ**, **СПОКІЙНИЙ**, **ТЕПЛИЙ** та **ПРИХОВАНИЙ**. З-поміж „субстантивальних” архетипів символічного сузір'я ЧАША в п'єсі найбільш активні архетипні теми Вмістища, Мікросвіту, Дитини, Матері, Кольору Ночі, Хлопчика-Мізничка, Домівки, Центру, Жінки та Харчів, які матеріалізуються в символіці Черева, Проковтувачів та Проковтнутих. Усі ці образи обертаються навколо дієсхеми проникнення або сексуального/дигестивного спуску (проковтування). Окрім дієсхем СПУСКАТИСЯ та ПРОНИКАТИ, у творі наявна дієсхема СПЛУТУВАТИ, яка корелює образи невідривності часу та простору. Отже, материнська символіка проявляється в п'єсі як ізотопічність води, ночі, заглибини, кольору, теплоти та жіночості. Символічна реалізація теми повернення до материнського черева здійснюється в Кольтеса шляхом утілення архетипу Великої Матері, універсального, релігійного та психологічного первня (Ти-персонаж, зближення з яким прагне Я-персонаж, є по суті символічним утіленням архетипу Великої Матері). Його позачасовість утілена в характеристиці, яку Я-персонаж дає Ти-персонажу: „Тебе дощ навіть не змочив, дощ пройшов повз Тебе, час проходить повз Тебе” [5, с. 56]. Образ материнського черева виступає в системі символічних образів п'єси як часопростір пренатального затишку, безпеки та інтимності. Я-Персонаж болюче переживає свою зустріч зі світом (або, скоріше, з його „хімерним світлом”), у якому відчуває себе чужим та самотнім: „я один, чужинець проти всіх, до яких я вліз, наче дурень?, мене поплутало це світло” [5, с. 24]. Пошуки містичності Ночі є відповіддю на підступність героїчного Дня, а її глибинність (інтимність) символізує сакральне з'єднання часу та простору. Таким чином, небезпека Ночі Денного Режиму в Нічному Режимі змінюється на Ніч благочинну.

1. Драненко Г. Поняття „міфологічного тла” в антропологічній теорії Уявного Ж. Дюрана / Галина Драненко // Питання літературознавства. – Чернівці : Рута, 2010. Вип. 79.– С. 114–123.
2. Bachelard G. L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière / Gaston Bachelard. – Paris : Librairie José Corti, 1993. – 226 p.
3. Costaz G. Les filiations d'un écrivain solitaire / Gilles Costaz // Magazine littéraire, février. – 2001. – № 395. – P.56–58.
4. Durand G. Les structures anthropologiques de l'imaginaire / Gilbert Durand. — Paris : Dunod, 1984. — 535 p.
5. Koltès B.-M. La Nuit juste avant les forêts / Bernard-Marie Koltès. – Paris : Les Editions de Minuit, 2005. – 64 p.
6. Koltès par ses metteurs en scène: Yves Ferry. Propos recueillis par Cyril Desclés // Magazine littéraire, février. – 2001. – № 395. – P. 29.
7. Martel F. Les solitudes de Koltès François Martel // Magazine littéraire, février. – 2001. – № 395. – P. 28–35.

Аннотація

Исследуется символика образов Ночи в одной из первых пьес французского драматурга Б.-М. Кольтеса в свете современных теорий Воображаемого в целом и интерпретации антропологических структур Ночного Режима Ж. Дюраном в частности. Олицетворяя символику спуска, Ночной Режим объединяет деесхемы сворачивания в клубок (или помещения в чашу), передающиеся в Воображаемом художественного произведения архетипными темами проглатывания, тепла женского живота, темноты ночи, глубины воды и земли, а также символами глубинности (символические созвездия дома, могилы, леса, чаши, еды, золота и т.д.). Рассматриваются также воплощение и инверсия в пьесе „Ночь незадолго перед лесами” мистических структур Ночи.

Ключевые слова: мистические структуры, созвездия образов, символ, антропологическая теория Воображаемого, Ж. Дюран, современная французская пьеса, Б.-М. Кольтес.

Summary

The article investigates symbolic images of the Night in one of the first plays of contemporary French playwright B.-M. Koltès in the light of modern theories of Imaginaire in general and interpretation of G. Durand's Night Regime anthropological structures in particular. As a symbolic embodiment of descent, the Night Regime groups scheme of folding into a ball (or putting in the bowl) that are transmitted in the Imaginary work of art like archetypal themes of swallowing, warm women's belly, the darkness of night, deep water and land as well as symbols of profoundness (symbolic constellation of home, graves, forests, bowl, food, gold, etc.). The embodiment and inversion of the mystical structures of the Night are also examined in the play „The Night Just Before the Forests”.

Key words: mystical structures, constellation of images, symbol, anthropologic theory of Imaginaire, G. Durand, contemporary French play, B.-M. Koltès.