

Надія Мірошниченко

УДК 821.161.2'06-2.091:398.22

УКРАЇНЬСКА ДРАМАТУРГІЯ ПОСТТОТАЛІТАРНОГО ПЕРІОДУ В МІФОЛОГІЧНОМУ КОНТЕКСТІ

У статті здійснено аналіз тенденцій української посттоталітарної драматургії кінця ХХ–початку ХХІ ст., яка ставилася на сценах України і впливала на театральний процес. Основні її особливості – деструкція єдиної соцреалістичної моделі та створення багатьох стильових напрямів: постмодерна й постдрама, документальна історична, актуальна тощо. Авторка пропонує термін “химерна драма”, визначає процеси деміфологізації, реміфологізації та неоміфологізації.

Ключові слова: сучасна українська драматургія, міфологія, постмодернізм.

Nadiya Miroshnychenko. Ukrainian drama of post-totalitarian period in the mythological context

The article analyzes the post-totalitarian tendencies in Ukrainian drama at the turn of the 21st century which was staged in Ukraine and exerted influence over the theatric process. The main features of the latter are the destruction of the unified socialist realism model and the creation of many stylistic trends (postmodernist drama and postdrama, documentary, historical and actual drama etc.). The author suggests the term “fanciful drama” and identifies the processes of demythologization, remythologization and neomythologization.

Key words: contemporary Ukrainian drama, mythology, postmodernism.

Українська драматургія посттоталітарного періоду демонструє надзвичайно розмаїту палітру тематичних пошуків і стилістичних напрямків. Основну тенденцію варто окреслити як деструкцію єдиної моделі та створення множинних шляхів розвитку. Це й деструкція соцреалістичного моделювання тексту, і відновлення стилістичних “білих плям”, як-от неоабсурду або неоекзистенціалізму, і створення національної інверсії постмодерної драми, і документальна драма, і постдрама тощо. Сучасну драматургію досліджувано у працях Олени Бондаревої, Тетяни Вірченко, Оксани Когут, Лариси Онишкевич-Залеської, Мар’яни Шаповал та інших учених як суто літературний феномен культури з різними методологіями: архетипної критики, міфокритики, інтертекстуальності тощо. Я пропоную взяти за основу діалогічну модель розвитку драматургії і театру. Тож у “фокусі” цієї статті переважно “сценічна” драматургія України, тобто та, яка мала сценічне втілення і впливала на театральний процес, діагностуючи та прогножуючи його розвиток.

Беручи за основу трактування драми як моделі світу, розгляньмо драматургію в діапазоні уподібнення реальності та створення оригінальної концепції. Зокрема, скористаюся тлумаченням теоретика театру П. Паві: “Кінцевою метою драматургії є репрезентація світу у випадку, коли вона вдається до міметичного реалізму або відходить від мімезису, задовольняючись зображенням автономного світу” [2, 144]. Сучасна українська драматургія, зберігаючи міметичні моделі, водночас презентує широкий спектр неміметичних оригінальних концепцій світу, які не фіксуються навіть у межах авторської системи, а щоразу пропонують інакшу форму. Варто розглянути цей процес у контексті теорії міфу. Зокрема, обґрунтованість цієї методології переконливо окреслює О. Бондарева: “Наголосимо, що 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 поетичних міфів” [1, 13].

Якщо йти за теорією (насамперед за Р. Бартом) про три рівні міфологізації тексту – традиційний, ідеологічний та мистецький як надбудову, то драматичні твори цього періоду демонструють тенденції до деміфологізації ідеологічного типу, реміфологізації традиційного, але найбільше – до неоміфологізації третього типу – мистецької. Саме вона, на мою думку, найбільше розкриває потенціал фантазії митця. Проте, певна річ, у сучасній літературі загалом проблематично створити новий міф у “чистому вигляді”. Сучасний текст постає здебільшого як інтертекст, отож і “новий” міф зазвичай містить відсилання до традиційних міфів, однак такий міф більш автономний і виявляє креативність сучасного тексту.

А в сучасній культурній ситуації України з її деструкцією тоталітарної системи на різних рівнях, державотворчими інтенціями, переоцінкою цінностей, пошуками ідентичності й формування “національної ідеї” процес деміфологізації та поява новітніх оригінальних міфів у драматургії має особливе значення “діагностики”. Істотним фактором виступає й осмислення світових процесів у зв’язку з технократизацією, глобалізацією, створенням віртуальних реальностей і, відповідно, психологічних змін. Новітня міфологія у драмі якраз і вловлює це нове відчуття світу і трансформації у психіці.

Періоди кінця ХХ і початку ХХІ століття у драматургії й театрі України мають чимало спільного, але й суттєві відмінності. 1990-і роки – час радикальних соціокультурних змін після падіння СРСР: деструкція ідеології та водночас системи підтримки сучасної драми, зняття табу й шалена конкуренція, переосмислення минулого й пошуки нових форм. Хоча свобода від цензури породжує хвилю розмаїтих творчих пошуків у драмі, загальна ситуація хаосу й відсутність національної театральної реформи призводять до маргіналізації сучасної драми. Відсоток вистав падає радикально; для порівняння: близько 30 % репертуару наприкінці 70-х років (форма 9-НК) і близько 3 % – наприкінці 90-х (згідно з даними театрального сайту “Віртеп”). Унаслідок цього дуже мало театральних авторів, успішних у 80-і роки, змогли ввійти в новий період, зазвичай пропонуючи інакші пріоритети.

Зокрема, один із найбільших сценічних лідерів 90-х Ярослав Стельмах радикально міняє свій творчий почерк. У 80-х успішно йдуть у театрах його актуальні п’єси “Драма в учительській”, “Привіт, синичко”, “Провінціалки” із деструктивно-ідеологічними моделями – конфліктом поколінь і різних світоглядів, викриттям фальшу, штучності, переоцінкою цінностей. Це напрямок, вершиною якого стала моноп’єса “Синій автомобіль”, що була поставлена в Київському академічному Молодому театрі й отримала значний резонанс. Герой-письменник нагромаджує піраміду різних кліше сюжетів, персонажів, тем,

фальшивих і порожніх, але зрештою докопується до власного “оголеного нерва” як наріжного каменя справжнього творення. П’єса мала виразно сповідальний характер і діагностувала дилему покоління: спрагу винайти штучний рецепт успіху, за якою втрачалося справжнє єство особистості. П’єса – своєрідне авторське очищення від соціальних нашарувань і пошук власної ідентичності як джерела творення. Стосовно запропонованої класифікації відбувалася саме деміфологізація ідеологічного типу.

Періоди соціальної деструкції породжують і зворотні тенденції до стабілізації та повернення до “основ” у театральній, відповідно й у драматургічній царині. Зокрема, у творчості Я. Стельмаха в 1990-х та на межі 2000-х років переважають історичні п’єси, інсценізації й адаптації, як-от “Крихітка Цахес”, “Люсі Краун” – “мімікрія” під моделі минулого. По суті, ідеться про драматургічну містифікацію – маскування сучасних авторів під відомі зразки як спосіб завоювання українського театру, який занурився в перелицьовування традиційної класики, ігноруючи новітні пошуки. Це насамперед текст Я. Стельмаха за мотивами п’єси І. Карпенка-Карого “Приборкання норавливого” і гра-пародія на так звану “добре зроблену” комедію Валентина Тарасова “Любий розпусник”. До речі, обидві з подібним сюжетом – бабій, котрий не хоче одружуватися, зрештою закохується у примусову наречену; власне, у цьому сюжеті виявляється й сучасна позиція драматурга щодо театру. Відповідно, автори залучали класичні структурні та стилістичні моделі “романтичної” й “бульварної” комедій, здійснюючи адаптацію цих форм завдяки сучасним лексичним засобам. Містифікації виявилися вдалими, ставши “хітами” на театральних теренах, на відміну від більш оригінальних творів авторів. Отже, драматургія, з одного боку, діагностувала тенденцію до вторинності, симптоматичну для культурної ситуації України в цілому. Але, з другого боку, цей феномен виявив і процес “реміфологізації”, ідучи за певною ідеальною позачасовою моделлю театру, його блазнівською ігровою природою, що протистоїть похмурому хаосу реальності.

Характерна в цьому контексті оригінальна спроба “вживання” в текст минулого, знаковий для української культури, – “Вертеп” Валерія Шевчука. Сама традиція цього твору передбачала внесення класичного сюжету в сучасний контекст. І власне, після значної вимушеної перерви автор бере на себе цю місію, відновлюючи зв’язок із давнішим культурним шаром. До речі, якщо в радянській традиції роль театральної класики відігравали корифеї, то в пострадянському просторі в пошуках національної самоідентифікації митці звернулися до давнішого коріння, переважно до бароко. Діагностичність цього тексту Шевчука полягає в тому, що автор проводить чітку паралель між тоталітарною владою і диявольсько-іродівською. Українська драма символічно виконує тут своєрідний ритуал “очищення”. Але не тільки драматургія відмежовується від влади з її ідеологією, відбувається і зворотний процес: влада також відмежовується й нищить (або ігнорує) креативні міфологеми, не розбираючись, які вони – опозиційні чи лояльні. І це теж нагадує історію Ірода й поголовного вбивства немовлят. Якщо Я. Стельмах і В. Тарасов зверталися до європейських “блазнівських” моделей драми, то Вал. Шевчук відновлював зв’язок із автентичною сакральною моделлю. Так чи так, на різних рівнях відбувався процес реміфологізації, повертаючи ті шари театральної культури, які з різних причин у тоталітарний період були витіснені.

Паралельно до цього процесу “стабілізації” й повернення до форм минулого відбувалися пошуки нових тем, героїв, форм, мови, стилістичних засобів. Зокрема, інший лідер середини 90-х – Анатолій Дяченко, по суті, очолив молодіжний драматургічний процес у 1992–1995 роках (заснування

авторського театру “Бенефіс”, драматургічної школи, а згодом Центру сучасної експериментальної драматургії, проведення драматургічного фестивалю “Півострів”). Драматург сповідує принципи “добре зробленої п’єси”, але “навпаки”. Парадоксальність сюжету, добре сконструйована композиція, динамічна інтрига, проте на місці “буржуазної драми” з упорядкованим світом і традиційним “хепі-ендом” перед нами постає світ “дна”, тотального відчаю. Герої його п’єс – переважно люди самотні, відчужені. Це безхатьки, злочинці, невдахи, божевільні, люди нетрадиційної сексуальної орієнтації – себто маргінали. Зазвичай вони не мають імен (Він, Вона) й авторських характеристик. Паралельно до нібито реального світу виникають ірреальні: потойбіччя, як у п’єсі “Актори, актори...”, або світ комах, до якого потрапляють люди, як у п’єсі “Закоханий метелик”. У фіналі зазвичай виникає обставина, що перевертає ситуацію ледь не на 180 градусів і змінює значення всього тексту. Для творів А. Дяченка характерне існування паралельних світів і множинність їх перетворень, до того ж намагання вирватися з одного світу часто призводить до потрапляння у ще гірший. Деяким п’єсам притаманні есхатологічні очікування і поява псевдо-месії. У п’єсі “Цвяхи з розп’яття” це нібито прихід Христа – чи то божевільного, чи то знову невпізаного. У творі “Бельведер” двох жебрачок відвідує Президент, котрий виявляється подібним до нього божевільним. Ще одна особливість його драматургії – використання бруталної, почасти ненормативної лексики, свідоме “зниження” мовного рівня персонажів. Підсумовуючи, окреслимо модель “драматургічного рецепту” А. Дяченка як тотальну опозицію щодо минулих (радянських) канонів – маргіналізація героїв, використання допіру табуйованих тем, персонажів, лексики, принципове порушення минулої квазіреалістичності та створення множинності світів. Отже, можна говорити про процеси неоміфологізації мистецького типу, створення автономних театральних світів. Згодом А. Дяченко емігрує до Росії, але фестивалі Центру “Півострів” (у співпраці з майстер-класом Гільдії драматургів Ярослава Верещака) дали старт новому поколінню авторів: Сергій Щученко, Наталя Ворожбит, Максим Курочкін, Неда Неждана, Олександр Ірванець, Олександра Погребінська, Олександр Вітер та інші. Варто зауважити ще одну важливу тенденцію – створення альтернативного театального простору новітньої драматургії, тобто не “підкорення”, не наслідування наявних театральних форм, а провокація інших, сучасних і оригінальних.

На межі та на початку 2000-х років співвідношення міметичного й оригінального, як і процеси деміфологізації та неоміфологізації, в українській драматургії змінюються. Зокрема, однією з домінант театального процесу цього періоду стає документальна, переважно історична й історично-біографічна українська драма. Значною мірою вона була також спровокована театром, який потребував знакових авторитетів, адже не тільки традиційні, а навіть експериментальні вистави – це переважно радикальне переосмислення класики, а не пошук нових територій, адекватних сучасності. Тож у драматургії “некласичного” автора могли підмінити “класичним” головним персонажем.

Інша причина появи значної кількості біографічних текстів на сценах – потреба в переоцінці і зміні пріоритетів. За М. Поповичем, “міф – це розповідь <...> про історичне походження даного встановленого порядку, яка допомагає створювати вірець, або норму соціальної поведінки та обґрунтовує право і етику...” [3, 57]. Отож у період становлення державності мав би відбутися процес неоміфологізації, створення новітнього “пантеону”. Пошук знакових постатей здійснювався переважно серед політичних та громадських діячів, зокрема тих, які були “табуйовані” в радянський час. П’єси, присвячені С. Бандері в Я. Верещака, гетьману І. Мазепі в О. Миколайчука та Кліма, не

втілювали ідеологом нового ґатунку, а переводили їх у площину психологічного дослідження та зняття штучних негативних нашарувань. Натомість у творі автора цілої серії “П’єс про великих” В. Герасимчука “Андрей Шептицький” (вистава львівського Національного академічного українського драматичного театру ім. Марії Заньковецької) була втілена модель реміфологізації “табуйованої” постаті, менш радикальної порівняно з попередніми. Проте загалом у ситуації тотальної відсутності будь-якої державної ідеології та існування “зон ризику”, пов’язаних із такими іменами, театри здебільшого уникають подібних текстів, попри те, що вони могли би мати не лише мистецький, а й громадський резонанс.

Серед ідеологічних міфів одним із домінантних напрямків у радянський час було втілення сюжетів про місійне походження і призначення влади. Це вимагало й канонізації певних постатей, створення героїв на котурнах. Проте для українського суспільства титани революції були переважно “варягами”, натомість легалізація певної етики вимагала національних героїв. Такими “титанами” були обрані Т. Шевченко, Леся Українка та І. Франко. Прикметно й те, що три національні театри столиці отримали їхні імена. Тому не випадково саме ці постаті зазнали ревізії. Проте вона стосувалася не лише розгляду текстів на основі новітніх методологічних засад, а й насамперед особистого життя геніїв, яке також зазнало ідеологічної міфологізації. Наприклад, кріпацтво й заслання Т. Шевченка, хвороба Лесі Українки стали своєрідними елементами ореолу мучеництва. Процес переоцінки цінностей щодо культових постатей минулого йшов шляхом зняття ідеологічних кліше. Відбувається не руйнування чи дискримінація, а своєрідне заземлення, оживлення пам’ятників. Таку можливість демонтажу п’єдесталів надає погляд крізь призму приватного, інтимного життя. У п’єсах “Таїна буття” Т. Іващенко про подружнє життя І. Франка (Київський академічний драматичний театр на Подолі) та “Поганські святі” І. Коваль про сім’ю Льва Толстого (Молодий театр, а потім Національний академічний драматичний театр ім. Івана Франка – під назвою “Лев і левиця”) відкривається погляд на тіньовий бік життя митця. У “Таїні буття” постає трагедія двох людей, де сімейне життя без любові поступово перетворюється на пекло, що обертається божевіллям. Діалог побудований як монтаж двох монологів, що виявляють онтологічне непорозуміння. У “Поганських святих” авторка демонструє подружнє життя як одвічну війну жіночого і чоловічого начал, що ніколи не розуміють одне одного. Час п’єси пущено у зворотному напрямку – від смерті до весілля, ніби пропонуючи спрямувати п’єсу не на вирішення конфлікту, а на пошук його вихідного пункту. Так відкривається “страшна” ціна творчості. Власне, обидві п’єси якоюсь мірою близькі до гендерної лінії, демонструючи жіночий погляд як суверенний центр, апріорі інший.

Натомість у п’єсі “Оксана” О. Денисенка – переможця драматургічного конкурсу “Наша Драма”, поставленій у Національному театрі ім. Івана Франка (вистава “Божественна самотність”), у якій головний герой Т. Шевченко, постає інша трагедія митця – приреченість на самотність. Поет, позбавлений традиційної ретуші “борця” й “батька-Тараса”, стає живою й ранимою людиною. Художник усе життя шукає загублений у дитинстві образ дівчини, здатної до широго кохання аж до самозабуття – усі ті “покритки” і “причинні”, що постають із його творів. У сюжеті п’єси – історія фатальної невдалої спроби одруження із жінкою, за зовнішньою простотою якої – прірва цинізму. Проте ідеал так і лишився невпізнаним і тому втраченим для митця.

Традиційне кліше “доньки Прометей” ламається й у п’єсах про Лесю Українку, де також акцентується тема самотності й відчуження генія. Катерина Демчук у “Зачарованому колі” (Київська академічна майстерня театрального мистецтва

“Сузір’я”) застосовує постмодерний принцип цитування й колажу, коли з уривків творів Лесі Українки твориться текст із новим змістом, що змінює автора на героя. У п’єсі Неди Нежданой “І все-таки я тебе зраджу”, поставленій у Києві, Луганську та Львові, виникає багатопланова композиційна структура з інфернальністю, снів, фантазій на тему реальності, віршів, цитат із Ніцше і присутності драматурга як деміурга тексту. Ідеться про історію кохань як про три перетворення духу з “Так казав Заратустра” Ф. Ніцше, а, власне, ідеальним коханим лишається віртуальний “геній”, з яким героїня “зраджує” земну любов. Цей біографічно-мистецький ряд можна було би продовжити п’єсами Р. Феденюва про Моцарта і Сальєрі, Є. Чуприної про М. Цветаєву та Б. Пастернака, Л. Сомова про С. Єсеніна, З. Сагалова про М. Шагала, О. Миколайчука-Низовця про О. де Бальзака, Е. Піаф та іншими.

На відміну від попереднього періоду – адаптацій та містифікацій, які свідомо наслідували минулі літературні форми й методи, біографічні п’єси цього періоду, виводячи героїв минулого, застосовують сучасні засоби постмодерну та постдрами: створення паралельних реальностей, нелінійні композиції, принципи монтажу й колажу, циклічності, цитування, гра у грі, іронія, хронотопні варіації, відкриті та дубль-фінали, парадоксальні мотивації персонажів тощо. Зауважимо, що ця тенденція не виняткова, а притаманна й літературам інших країн (наприклад, Естонії).

Паралельно з документальною драмою процес деміфологізації та реміфологізації здійснювався в напрямку парадоксальних інтерпретацій архетипних сюжетів. Так, знаковою стала радикальна інверсія одного з найбільш “театральних” архетипів – Дон Жуана. Зокрема, у “Заповіті цнотливого бабця” Анатолія Крима герой виявляється імпотентом, який прагнув “навчити жінок літати”, відкриваючи їм таємниці жіночності. П’єса дала назву авторській збірці та була поставлена в Національному академічному театрі російської драми ім. Лесі Українки. Крім універсальних світових архетипів, автор звертається й до переосмислення національних. У п’єсі “Євангеліє від Івана” (кілька постановок в українських театрах) – трагедія українського архетипного образу Хазяїна (зокрема з однойменної п’єси І. Карпенка-Карого) – збанкрутілого фермера, закоханого в землю. Вимушене шахрайство як стиль поведінки героїв, незавершений будинок як образ дисгармонійного простору і трагічний фінал як вияв субстанційного конфлікту вибудовуються в модель тотального провалу побудови нового суспільства. Діагноз: господар приречений у “такій” Україні.

Радикальні інверсії репрезентують і біблійні інтерпретації – образ месії поєднується з антимесією-диктатором у п’єсі “Сім кроків до Голгофи” О. Гончарова, а у драмі “Сліди вчорашнього піску” О. Вітра (вистава львівського Українського драматичного театру “Ми”) традиційний позитив славнозвісного “очищення від рабства” Мойсеєм витлумачується парадоксально: покинуті напризволяще, змучені, згвалтовані, ошукані в тенетах пустелі люди – образ нашого часу перемін. Незбагненна територія Пустелі, в яку потрапили персонажі, стає містичним випробуванням, де чатують двоє виконавців вироків смерті – Солдат і Змія, своєрідні охоронці “несвободи” в душах людей. В історичній притчі Вал. Шевчука “Свічення” актуалізується міф про Україну як застиглу країну, що платить за давні гріхи предків. Автор окреслює комплекс провини, характерний для постколоніальної країни.

Наступним потужним напрямком цього періоду можна було б назвати умовно “актуальну драму”, що акцентувала на сучасній соціальній та політичній проблематиці. Попри всю розмаїтість тем і сюжетів, виокремимо деякі домінуючі проблеми, які діагностує сучасна українська драматургія. Одна з них, логічна в контексті посттоталітарного й постколоніального соціуму –

усвідомлення Свободи. Своєрідну версію трактування свободи-несвободи пропонує постабсурдна знакова п'єса А. Вишневського "Різниця" (рівненський Народний молодіжний театр "Від ліхтаря"). Герой твору – художник-дальтонік, тобто в підтексті людина, що бачить світ інакше. Його безуспішно намагаються змусити бачити "різницю", аж поки двійник "різниці" не з'являється у вигляді вбивці-різника із сокирою. Це химерне омонімічне перетворення виявляє внутрішню сутність тоталітаризму: якщо ти не помічаєш Різниці, це не означає, що Різниця не помічає тебе. Герметичність не дає можливості уникнути тиску – аж до знищення суверенного простору інакшого. Таким чином, у тексті відбувається міфологізація мистецького типу із залученням стилістичних засобів драми абсурду та сюрреалізму.

Міфологема свободи викликає паралельно ще одну – проблему вибору. Одна з найбільш резонансних – п'єса-притча "Той, що відчиняє двері" Неди Нежданої, поставлена понад 20 разів в Україні, Росії, Білорусі, Польщі, Сербії. Визначена жанрово як "комедія для театру національної трагедії", вона репрезентує двох жінок, замкнених у моргу й тероризованих дзвінками невідомих, які трактуються щоразу інакше: потойбіччя, путч, напад бандитів... До будь-якої ситуації вони пристосовуються з винахідливістю та іронією, але найстрашнішою виявляється можливість вибору, бо постійний страх і пристосування знекровлюють волю і творчу енергію. По суті, це модель посттоталітарної України, що в гонитві за стереотипними контекстами втратила відчуття реальності та здатність вибирати. У тексті з парадоксальним жанром і символічним місцем дії поєднуються елементи натуралізму й постабсурду, містика, прийом "театр у театрі", іронія, відкритий фінал. Тут актуалізується міфологема замкненого мертвого простору й адаптація як підміна креативу.

Ще один парадокс нашої доби, зафіксований у новій драмі, – несприйняття нової реальності тими, хто її нібито наближав і прагнув. І тут постає нова міфологема – образ перевертня – і як персонажа, і як оберненого світу в масці, підміненого світу. У цьому контексті варто згадати п'єсу Г. Тельнюк "УБН" (львівський Національний театр ім. Марії Заньковецької). Історія націоналіста, колишнього політв'язня, що живе вбогим відлюдком і категорично не приймає вибореної незалежності як фальшивої та не йде на жодні компроміси з владою, по суті, КДБістським перевертнем. У фіналі УБН у відчай влаштовує пожежу – останній нескорений воїн за національні ідеали. Попри схематичність характерів і однозначність, поява цієї п'єси дуже важлива – вона діагностує знакову ситуацію і знакову постать для сучасного соціуму.

Подібну тему оманливої незалежності, перевертня демократичної свободи знаходимо й у п'єсах О. Ірванця, зокрема в "Маленькій п'єсі про зраду для однієї актриси", поставленій у харківському Театрі-студії "Арабески", у Рівному, а також у Німеччині. Героїня в інвалідному візочку – жертва політичної демонстрації через зраду коханого. Та поступово з'ясується, що крісло – камуфляж, дівчина – агент спецслужб, а коханого заманюють у пастку. Тобто моделюється внутрішня сутність суспільної трансформації як провокаційної гри владних структур. У п'єсі "Прямий ефір" уявна телестудія репрезентує своєрідний зріз українського соціуму. Залежно від політичної ситуації люди, як флюгер, змінюють свою реакцію і вчинки. У фіналі ж виявляється, що й самий "прямий ефір" удаваний, а ситуація замовлена. Знову постає міфологема програмованості подій якоюсь тіньювою силою.

Заплутується між світами й героїня п'єси А. Крима "Нелегалка", поставленої в кількох театрах. Образ України – матері-одиначки, тотальної "нелегалки" й за кордоном, і на батьківщині, вимушеної жити поза законом, бо інакше не виживе.

Страшний тут не лише діагноз – заручення долі з убивцею, а й прогноз – дочка-наркоманка, втрачене майбутнє. Проблема криміналізації чиновників постає у п'єсі А. Крима “Жага екстрему”, продажності депутатів – у “Фракції”. Загалом письменникові притаманне поєднання актуальної тематики і традиційних драматургічних засобів: реалістичності, міцної інтриги, композиційної цілісності, виразних характерів-масок, репрізності реплік. Власне, цей ряд можна було би продовжити, але вже тут наочні основні міфологеми, які резонують із сучасною соціокультурною ситуацією.

Міфологема “свободи” обертається в міфологеми “катастрофи свободи”. “Гімн демократичної молоді” – авторська інсценізація прози С. Жадана – став масштабним “полотном” конфліктів нашого часу. Вистава в Національному театрі ім. Івана Франка отримала значний резонанс. Наша недавня історія демократичних змін і спроб побудувати новий гармонійний світ обернулися катастрофою. Власне, із катастрофи, а саме з “коми” від спроби самогубства, і починається п'єса. Головний герой – “борець”, що став непотрібним незалежній країні. Тепер він пише дисертацію й намагається займатися бізнесом – буде з друзями “гей-клуб”, своєрідний пародійний символ демократичних цінностей. Подібно до традиційного вертепу в п'єсі монтуються дві частини: сакральна – з історією любові до свободи та її переродженням і світська – калейдоскоп соковитих характерів-масок нового часу – бізнесмени, чиновники, рекетири, іноземні пастирі... Бізнес-проект у пародійному задзеркаллі автора дедалі більше виявляє абсурдність нашого життя. Свобода також постає у двох іпостасях – щемливого “кайфу” польоту, задля якого героїня ризикує їздити на великих швидкостях, і того, чим “забило каналізацію” у версії чиновниці від культури. У монтажний принцип побудови вплетено своєрідних Арлекіна і П'єро, які з'являються в різних іпостасях і зрештою рятують життя героєві. У концептосфері п'єси бажання свободи обертається катастрофою, а побудова власного гармонійного світу втрачає сенс, що й стає причиною коми. Попри традиційний бурлеск, постмодерну іронічність та оптимістичний фінал, ідеться про “катастрофу свободи”, яка й відіграє роль головного трагічного героя.

Обернений бік “катастрофи” – внутрішньої безвиході – постає в постдраматичній моноп'єсі “Дикий мед у рік чорного півня” О. Миколайчука. У виставі п'єси в Національному центрі театрального мистецтва імені Леся Курбаса – протиставлення двох Україн – із традиційними засадами любові, збереження роду й сучасними цинічними принципами “виживання”. Катастрофа і свобода також вступають у фатальний двобій, лиш територія боротьби тут внутрішня – душа жінки, загнаної в пастку страшного вибору – робити чи не робити аборт, а по суті – убивати чи не вбивати свою дитину. Усі раціональні аргументи “за” вбивство, посилені нашим “чудовим” соціумом, лідером усіх катастрофічних показників: низьким рівнем життя, кількістю абортів, наркоманії, СНІДу тощо. Ці вбивчі аргументи цивілізації постають у сценічній версії із численних екранів і проєкцій, уриваються дзвінками й голосами. Аргумент за життя – ірраціональний й архаїчний, як тужлива народна мелодія на бандурі і як присмак дикого меду, що врятував бабусю героїні в далекому 33-му, коли боролися за життя роду попри все... Хоча фінал п'єси неоднозначний, відкритий, але перетворення героїні, вочевидь, відбувається.

Інший “полюс” цього періоду в українській драматургії – різноманітні інверсії створення альтернативних неміметичних світів: анімалістичних, містичних, фентезі, фантастики. Серед знакових і резонансних текстів – “Станція, або Розклад бажань на завтра” О. Вітра, який має вже кілька сценічних версій – у Києві, Львові, Дніпропетровську, перекладений російською, англійською, польською, вірменською мовами. П'єса репрезентує жанровий різновид

містичної фентезі-притчі. Три молоді жінки опиняються на фантастичній станції, де здійснюються бажання, але вона обертається містичним “глухим кутом”, пасткою, з якої дуже важко вийти, адже кожна із жінок заплуталася у своєму житті. Бажання – як онтологічна проблема, інструмент боротьби за людську душу. Сучасний світ, що нав’язує свої бажання, маніпулює свідомістю, одягаючи чужі маски й чужі шляхи. Свобода виявляється не у здійсненні будь-яких бажань, а в пошуку автентичних, тих, що можуть вивести на власний шлях, надати сенсу існуванню. У п’єсі також постає міфологема звільнення із замкненого простору, але автор “Станції...” зорієнтовує на пошук внутрішнього імперативу, подолання душевної дисгармонії, виходу з нав’язаних соціумом стереотипів.

Інший напрямок – анімалістичного фентезі – репрезентують п’єси “Дуже проста історія” М. Ладо, поставлена, зокрема, у київському Молодому театрі, та О. Гавроша “Ромео і Жасмин”, поставлена у Дніпропетровському академічному українському музично-драматичному театрі ім. Тараса Шевченка. В обох творах автори вибудовують автономні альтернативні світи тварин, застосовуючи масковий принцип і химерно поєднуючи його з елементами байки та притчі. У п’єсі М. Ладо “звіриний світ” уболіває за дитину, приречену родиною на аборт, і виявляється більш гуманним за людський. В основі сюжету О. Гавроша – історія пораненої чаплі Жасмин та старого пса Ромео, які змогли “полетіти” й таким чином урятуватися від трагічної долі. Подібно до п’єси М. Ладо, у драмі О. Гавроша є два світи – людський і тваринний, але в нього людяність звіриного і “звірність” людського світів більш виражені. Вони асоціюються з автентичною Україною (домашні тварини) і сучасною люмпенізованою (люди). Чапля сприймається як прибулець з іншого світу – успішного й гармонійного, такого собі міфічного “закордону”. Попри оптимістичний романтично-фантастичний кінець із польотом, дубль-фінал, готуючи нову жертву, по суті, нівелює його. Світ, що поділяє всіх на катів, жертв і охоронців, – безнадійний. Свобода в такому світі приречена, і єдина можливість порятунку – це втеча. Ще радикальнішою версією дегуманізації людини стала п’єса Ю. Паскара “Людина”, поставлена в театрі “Від ліхтаря”, де діють і спілкуються неживі предмети – Ліхтар, Лавочка і Смітник, а власне Людина – безсловесний персонаж – представник нищення цього світу, деградований і беззмістовний. Автор також зображує паралельні світи, але в цій п’єсі вони ще більш відчужені. Драматурги створюють міфологеми деградації та дегуманізації соціуму.

Загалом інверсії альтернативних світів надзвичайно різноманітні в сучасній українській драмі. Наприклад, у п’єсі С. Щученка “Повернення” – це світ, де люди, здатні літати, полюють на тих, хто не літає, своєрідно трактуючи проблему свободи і несвободи як конфлікт поколінь. У п’єсі цього ж автора “Шляхетний Дон” герої мандрують у часі та просторі, змінюючи імена й костюми, але не змінюють своєї сутності. Відтак і основа сучасних проблем та можливість їх розв’язання опиняються за межами реальності. У п’єсі С. Щученка “На краю підводного неба”, поставленій в Одеському академічному українському музично-драматичному театрі ім. В. Василька, дія відбувається на острові, де панують екзотичні й дикі закони, згідно з якими чоловік може бути лише один. Порушення чужинцем цього правила призводить не до оновлення, а до деструкції. А спровокована вимушена втеча породжує не звільнення, а ностальгію за “замкненим простором”, у якій прочитуються асоціації з конфліктом тоталітарної та посттоталітарної свідомості. У п’єсі “Сезон полювання на кохання” В. Тарасова зображено світ чортів, де заборонено кохання, а головні герої борються із цим табу. У комедії О. Миколайчука “Останній зойк матріархату”, поставленій у Луцькому театрі (Волинському академічному обласному українському музично-драматичному

театрі ім. Тараса Шевченка), – чудернацький пародійний світ “козацького” матриархату на межі загибелі як проекція сучасної кризи патріархату. У тексті К. Демчук “На виступцях” світ існує за законом карт, його намагається порушити чужинець, “відчужений” застиглим універсумом штучних правил. А в п’єсі Н. Нежданой “Коли повертається дощ”, поставленій у львівському театрі “Ми” та в НЦТМ ім. Леся Курбаса під назвою “Навь” (проект театру “Ательє 16”), зображено місто Н., ніби застигло в часі. Адже тут нічого не відбувається: ніхто не вмирає й не народжується, не йде дощ, а люди грають у дивні ігри з чужинцями, потерпаючи від омертвілої матерії, але водночас оберігаючи цей світ від перемін. У різних формах і стилях драматурги так чи так актуалізують проблему “застиглого простору”, що потребує змін.

Це парадоксальне створення неміметичних моделей у новітній драмі я пропоную назвати “химерність” або “химеризм”. Цей термін має дотичність до поняття “химерний роман”, яким окреслено стильові тенденції українських прозаїків кінця ХХ ст. (найпомітніший представник Вал. Шевчук працює й у прозі, й у драмі), проте стосовно драматургії цей термін потребує суттєвих уточнень. *Химера* – створіння, що мутує від реальних форм до парадоксальних гібридів, не фіксує одного стану, але продовжуючи змінюватися, не боїться “неправильності”, ненормованості, ба навіть потворності. У перенесенні на драму – це створення особливого світу, де можуть поєднуватися різні стильові напрями, але існують особливі авторські закони, відмінні від реальних. Цій драмі притаманне поєднання масковості, карнавалізації водночас із безжальною сповідальністю, іронія на межі з чорним гумором і водночас тотальний фатальний трагізм. В основі цих текстів може бути узвичаєне сприйняття жорстокості, цинізму, виродження. Водночас витворення альтернативної реальності надає дистанційності, відстороненості та можливості кардинальної трансформації цього світу і його гармонізації. А загалом ці драматичні тексти виявляють тенденцію до неоміфологізації мистецького типу.

Підсумовуючи, окреслимо основні тенденції розвитку сценічної української драматургії в контексті міфологізації. Насамперед відбувся процес деструкції соцреалістичних канонів і витворення багатовекторного мистецького простору новітньої драми. 1990-і роки характеризувалися трьома основними напрямками: деміфологізація ідеологем та руйнація стильових засад тоталітарної доби, реміфологізація в межах моделей минулого та мімікрія під наявні формати, а також створення сучасних актуальних моделей із грою з неміметичними просторами та маргіналізацією персонажів і мовлення як вияв неоміфологізації. Період межі та початку 2000-х позначений появою чималої кількості історично-біографічних творів, де акцентовано деміфологізацію “пантеону” героїв минулого, ревізію системи цінностей. Водночас розвивається актуальна драматургія, пропонуючи різні стратегії – від міметичного до розмаїтих інверсій авторських альтернативних реальностей із різноманітною стилістикою. Це плетиво картин світу драматургів різних поколінь виявляє поліфонічну структуру періоду “переходу” і знаменує мистецький перехід від світу, унормованого зовнішніми чинниками, до світу, який визнає лише власний закон творчої особистості. На мою думку, цей перехід – жива потреба українського театру, яка дає надію на його оновлення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. *Бондарева О.* Драматизм міфу і міфологія драми. – Херсон: Персей, 2000. – 188 с.
2. *Паві П.* Словник театру. – Л.: ВЦ ЛНУ ім. Івана Франка, 2000. – 640 с.
3. *Попович М.* Міфологія в суспільній свідомості посткомуністичної України // *Дух і літера.* – 1998. – № 3-4.

Отримано 28 березня 2013 р.

м. Київ