

УДК 792.01

КП \_\_\_\_\_

№ держреєстрації \_0121U107810

Інв. № \_\_\_\_\_

Міністерство культури та інформаційної політики України  
Національний центр театрального мистецтва ім. Леся Курбаса  
вул. Володимирська 23-в, Київ, 01001, тел. 044 279 4983

**ЗАТВЕРДЖУЮ**

Керівник установи:

Корнієнко Н. М.

*(підпис)*

«\_29\_» \_грудня\_ 2022 р.

М.П.

**ЗВІТ ПРО НАУКОВО–ДОСЛІДНУ ТА  
ПРОЄКТНО-КОНСТРУКТОРСЬКУ РОБОТУ  
Наративні трансформації сучасної української драматургії  
(завершальний)**

Науковий керівник НДПКР:

старший науковий співробітник

*(посада)*

доктор філологічних наук, доцент

*(науковий ступінь, вчене звання)*

Шаповал М.О.

*(підпис)*

2022 р.

Рукопис закінчено *(дата)* р.

Результати цієї роботи розглянуто Вченою Радою, протокол від 29 грудня 2022 р.

## РЕФЕРАТ

*Звіт про НДКПР: 70 сторінок, 52 джерел.*

**Мета:** Дослідити специфіку реалізації наративних категорій в сучасній українській драматургії, розглянути драматургічну подієвість, часовість та інтенційність у зв'язку з театральними медіа, осмислити історичну, біографічну, гендерну тематику сучасної української драматургії у наративній перспективі.

**Актуальність:** Визначається потребою комплексного й різноаспектного дослідження сучасної української драматургії в її наративному втіленні, завдяки якому здійснюється зв'язок художнього тексту з емоціями, цінностями, особистісними проєкціями реципієнта, формується самоінтерпретація та ідентифікація споживача художнього продукту.

**Об'єктом** дослідження є сучасна українська драматургія, що найбільш надається до наративного розгляду, а саме тексти О.Миколайчука-Низовця, Неди Неждани, П.Ар'є, а **предметом** специфіка зображення та наративної реалізації подієвості, часовості, інтенційності в сучасних драматургічних текстах.

**Методи дослідження:** У роботі використано загальнонаукові методи спостереження, аналізу, синтезу, добору та систематизації матеріалу. Крім того, було застосовано порівняльно-історичний, порівняльно-типологічний, інтертекстуальний, міфокритичний, описовий методи. Теоретико-методологічну основу дослідження становлять праці українських і зарубіжних дослідників у галузі загальної поетики, теорії літератури, теорії драми, генології, зокрема Е. Бентлі, Є. Васильєва, В. Волькенштейна, Г. Гачева, Д. Затонського, Н. Копистянської, Ю.Тинянова, В. Халізева, Л. Чернець, О. Чиркова.

**Практичне значення:** одержаних результатів полягає в тому, що матеріали дослідження можуть бути використані при укладанні курсів лекцій з гуманітаристики, історії світової літератури, спецкурсів, а також підручників і навчальних посібників з означених дисциплін.

**Ключові слова:** сучасна українська драматургія, подієвість, драматургічний наратив, автор, реципієнт, біографічна драматургія,

## ЗМІСТ

РЕФЕРАТ	4
ВСТУП	5
ОСНОВНА ЧАСТИНА	9
1. Актуалізація наративного підходу: причини і перспективи	9
2. Драма структурована як мова в системі літературних родів	12
3. Сучасна драматургія в контексті наративної парадигми	30
4. Автор і читач контаміновані з персонажем як наративна інстанція.	36
5. Біографічна та автобіографічна драматургія як фекшен-біографія.	46
Ідеологічний наратив	
6. Роль наративу для подолання травматичного досвіду національних катастроф. Психонаратив.	52
7. Наративні модифікації сучасної української драматургії .	58
Історичний наратив.	
ВИСНОВКИ	65
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ	67

## ВСТУП

У фахових літературознавчих словниках наратологію визначено як літературознавчу дисципліну, що оформилася в 60-ті рр. минулого століття внаслідок ревізії структуралізму під впливом комунікативних уявлень про природу мистецтва. Ця дисципліна зберегла увагу до «глибинної структури», що закладена в основу будь-якого художнього твору, але головний акцент у ній зроблено на процесі реалізації цієї структури в діалогічній взаємодії автора та читача. Предметом наратології традиційно вважалася реалізація оповідності у прозовому тексті, тому варто вступити зі словникового визначення, щоб виявити саму проблему придатності інструменту наратології для аналізу сучасної драми.

Відомий в Україні словник Ю.Коваліва «Літературознавча енциклопедія» містить чимало статей, присвячених наратології (ЛЕ, 2007, Т.2 с.88-96), але в них не пояснюється нічого про наратив у драматургії.

Виданий у 2002 році «Наратологічний словник» Олександра Ткачука (Ткачук, 2002) цілком присвячений наратології, але, на жаль, в ньому переважно без зазначення авторства запозичено матеріали Джералда Прінса, відомого американського вченого, автора «A Dictionary of Narratology», про що можна почитати у розвідці І.Папуші<sup>1</sup>. У словнику Дж. Прінса (Prince, 1989) знаходимо окремі статті про структуру драматургії, але про драматургічний наратив у ньому не йдеться.

У словнику за ред. А. Ніколюкіна (ЛЭТиП, 2001, с. 610) є словникова стаття «Наратологія» авторства І.Льїна, де наратологію визначено як літературознавчу дисципліну, що оформилася в 60-ті рр. минулого століття внаслідок перегляду структуралізму під впливом комунікативних уявлень про природу мистецтва. Ця дисципліна зберегла повагу до «глибинної структури», що закладена в основу будь-якого художнього твору, але головний акцент робить на процесі реалізації цієї структури в діалогічній взаємодії автора та читача. Зі статті не видно, що є предметом наратології як теорії оповіді, у ній

---

<sup>1</sup> <https://papusha.at.ua/publ/3-1-0-25>.

більше йдеться про зміщення старого структуралізму у бік комунікативних досліджень.

Театрознавцям пощастило, що вони мають адекватно перекладений «Словник театру» П.Паві, де можна знайти статті «Наратор» і «Нарація» (Паві, 2006, с.269-271) з досить цікавими для мене тезами. У статті «Нарація» П.Паві розуміє її як оповідь, що, крім іншого, репрезентує факти низкою жестів і сценічних образів. «Нарація «демонструє» фабулу в її часовому вимірі, встановлює послідовність дій та образів. За Бенвеністом і Женеттом нарація є або розказаною історією (сукупність розповідних змістів) або «дискурсом» чи «оповіддю», що розказує дійство». Таким чином нарація витворюється з історії або (у звичнішій нам термінології) фабули. Паві пише, що нарація протистоїть не дії, як часто думають, а описові, тоді як дія у театрі і є нарацією. «У театрі опис досягається візуальними подіями, тоді як оповідь (нарація) здійснюється дією, процесом послідовного розвитку мотивів фабули» (Паві, 2006, с.271).

Це розлоге цитування має на меті переконати, що драматургічний наратив цей автор простежує ще від початків наратології і не зводить до переказування персонажами того, що відбулося раніше, або того що відбувається поза сценою, але не може бути показане безпосередньо. Тобто, йдеться про оповідь дійством.

З іншого боку, поняття наративності, що виникло у надрах структуралізму, тісно пов'язане з подієвістю, і орієнтується не на присутність в тексті посередницької ланки, що її називають оповідачем, розповідачем чи наратором, а на певну структуру викладеного матеріалу. Як вважає В. Шмід, «...наративними, в структуралістському значенні слова, є твори, котрі подають історію, в якій зображено подію» (Шмід, 2003, с.13). Така зміна стрижневого принципу спричинила розширення об'єктної бази цієї наукової дисципліни: «Класичне визначення наративності не тільки обмежує її словесною творчістю, але й включає до сфери наративу лише твори, які мають наратора-посередника, ігноруючи ліричні та драматичні тексти. Структуралістське визначення відносить до сфери наратології твори всіх видів (а не лише словесні), що

викладають історію тим або іншим чином, і відкидає всі описові твори. З цієї точки зору наративними є не лише роман, повість і розповідь, але також і п'єса, кінофільм, балет, пантоміма, картина, скульптура і т. д., оскільки зображеному в них притаманна часова структура та зміна ситуації» (Шмид, 2003, с.19). Вслід за відомою моделлю С.Четмана, у якій наратив поділяється на дієгетичні (telling) та міметичні (showing) тексти, що відповідає розрізненню у Платона «оповідей поета» та «наслідування слова героїв», В.Шмід наративними текстами пропонує вважати і оповідні, і міметичні.

Отже, Вольф Шмід стверджує, що основою оповідного тексту, його ознакою є подія. Подієвість має відповідати кільком умовам (фактичність та результативність), а також є якістю, що виявляється більшою або меншою мірою залежно від нетривіальності, непередбачуваність, консекутивності, незворотності, неповторюваність того що відбувається (Шмид, 2003, с.11). За словами Ю.Лотмана «подія – це переміщення персонажа через межу семантичного поля», або іншими словами перетин червоних ліній, які зникають після цього перетину. Як на пересічне сприйняття, то подія, основа наративності, дуже драматургічна – вона є тим, без чого драматургія не пишеться.

Щодо оповідача драматургічного/театрального наративу, то у П.Паві теж є цікаве спостереження – таким оповідачем він вважає режисера, що й розповідає історію в театрі засобами театру, але вже це зовсім незвична інтерпретація, адже традиційно ми говоримо про оповідача в епічному театрі, але не в класичному, де автор ніби самоусувається за жанровим визначенням. Якщо ж має місце значна епізація драматичного твору (епічний театр), у його структурі може з'являтися оповідач як одна з ролей автора, як посередник між автором і зображуваним світом, якій делегується мовлення. Зміст цього мовлення може збігатися або розходитися з авторською позицією, але незалежно від цього ми інтерпретуватимемо такого персонажа як оповідача. Пам'ятаємо, що в класичній драматургії носіями прямого авторського слова

вважають лише резонера і ремарку. Тому надавати режисерові статусу медіатора-оповідача є кроком до розбору вистави як театрального наративу.

Найпростіший огляд сучасних наукових дискурсів підказує, що наративний підхід давно перетнув межі літературознавства, де застосовувався для аналізу епічних творів, і зробив крок назустріч історії, філософії, психології та іншим наукам – у міждисциплінарний простір. Отже, буде цілком доречним скористатися здобутками наратології для аналізу драматургії, а також виявляти наративні структури в театрі, де вони мають асоціюватися з суб'єктивністю та подієвістю. Цими заувагами ми певною мірою виправдовуємо наративний підхід для частини дослідників театру, оскільки у театрознавстві саме слово «нاراتивний» побутує переважно в негативній конотації і означає драматургічний або театральний текст, позбавлений дії, вербально перевантажений, несценічний.

## ОСНОВНА ЧАСТИНА

### 1. Актуалізація наративного підходу: причини і перспективи

Яка ж причина зростання популярності наратології? Звідки такий інтерес до цієї дисципліни: чи він продиктований важливістю предмета розгляду, чи просто данина моді? Мабуть-таки предмет одержав нову актуальність.

Пригадаймо найважливіші функції долітературного епосу: передавати інформацію з уст в уста і зберігати її таким чином в народній пам'яті. Римування, ритмізація і міфогенна оповідь – виявляється, є достатнім набором засобів для гарантованого збереження інформації. Потім настали інші епохи. Маклюєнову «галактику Гутенберга» змінила галактика Цукерберга, а замість глиняних та дерев'яних табличок з'явилися смартфони. Тепер мусимо все записувати, фотографувати, конспектувати. Скаржимося на пам'ять, яка все частіше підводить. Але, мабуть, суть проблеми не в пам'яті, а в інформаційному передозуванні, в токсичності нескінченного потоку інформації. Опір свідомості знижується, цінна інформація витісняється нецінною, знання – пропагандою, важливе підмінюється повторюваним, стереотипним. Недарма говорять про нове середньовіччя, про відмову від читання, про зниження креативності школярів тощо. Тривогу забили рекламисти, традиційний рекламний продукт не досягає цільової аудиторії! Настає час пригадати досвід найдавніших епох – справді важливу інформацію слід записати простими історіями, притчами, як-то зробив колись Ісус із Назарета...

«Що таке наратологія? Питання і відповіді стосовно статусу теорії» - саме таку назву має перший випуск праць "Наратологічної наукової групи" Гамбурзького університету. До збірника увійшли доповіді провідних наратологів світу, виголошені на симпозіумі 23-25 травня 2002 року в тому ж таки Гамбурзі (What is Narratology, 2002). Про це пише Ігор Папуша у праці з одноіменною назвою, яку публікує у збірнику *Studia Methodologica* (SM, 2005, вип.16. с. 29-46).



Огляд наратології розпочинає згадуваний Джералд Прінс (Філадельфія). З неї дізнаємося, що наратологи не можуть дійти згоди щодо об'єкта свого дослідження: одні вважають наративом вербальну розповідь про одну чи кілька подій; інші – репрезентацію (в тому числі й вербальну) будь-яких видів подій. Деякі учені доводять, що ці події повинні бути викладені послідовно, результативно і навіть завершено; що ці наративи повинні бути населені антропоморфними істотами; що наративи повинні бути підкріплені щоденним людським досвідом. А дехто взагалі не погоджується з усіма, або з більшістю запропонованих позицій. Американський професор стверджує, що існує формалістське розуміння наратології, діалогічне й феноменологічне; є аристотелівські та деконструктивістські підходи; існують історичні, соціологічні, антропологічні погляди, феміністичні й політологічні; з'являються також численні „нові наратології” – посткласична, соціонаратологія, психонаратологія. Однак, зауважує Прінс, зовсім не очевидно, що ці галузі знання ще стосуються наратології.

Тепер основні тези збірника, що стосуються придатності наратології до сучасної драми:

Франц Штанцель	Посередник-натор - головна характеристика розповідного тексту. Німецькомовна традиція акцентує на оповідачі.
Цветан Тодоров	Структуралісти вважають, що наративний текст контрастує з текстом, який називається дескриптивним (описовим), оскільки має часову структуру і містить зміну ситуації. Це поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва, за винятком тих, які не мають часової структури і відповідно не містять жодної зміни ситуації.
Вольф Шмід	Мінімальною умовою наративу є наявність у ньому хоча б однієї зміни стану. Між початковою і кінцевою ситуаціями повинен бути часовий зв'язок
Борис Томашевський	Наполягає також на причинному зв'язку між станами

Фотіс Джаннідіс	Наратив – це репрезентація, предмет цієї репрезентації демонструє певний ряд властивостей, а саме - часові і причинні. Наратив – це не історія, а її репрезентація, а між медіями існує відмінність у специфіці репрезентації історії. Наратологія – це збірничий термін на позначення серії спеціалізованих наратологій, а не самодостатня метанаука
Майкл Тіцман	Будь-яка літературна теорія, узята серйозно, не може обходитися без вивчення нелітературних текстів (крос-дисциплінарна функція літературної теорії). Бо ж нарація присутня не лише у літературних, міфологічних чи релігійних текстах, а й у щоденному спілкуванні. Нарация відбувається в найрізноманітніших жанрах, які по-різному розповідають історію. Найкраще це видно тоді, коли трансформувати історію з одного жанру (епос, драма, лірична поезія, роман) в інший, або з одного мистецтва (драма, роман) в інше (театральна вистава, фільм). Тому зрозуміло, що певні аспекти будь-якої наративної теорії є загальними і важливими для усіх розповідних текстів.
Ангар Нюнінг	Виділяє вісім головних напрямів розвитку посткласичної наратології, серед яких трансжанрові і трансмедіальні підходи до наратології. Класична наратологія є відносно цілісною дисципліною, а посткласична - це інтердисциплінарний проект, що складається з різнорідних підходів (включаючи загальнокультурну інтерпретацію, ідеологічні оцінки, етичні проблеми, читання наративу і діалогічне обговорення значень).
Мері-Лорі Р'ян	Процес пізнання розповідного тексту передбачає створення ментального образу розповідного світу, тобто активності, яка вимагає візуалізації і картографування просторових вимірів тексту. Наративна карта є складовою частиною

Отже, важливо зафіксувати такі тези з цього підсумкового дослідження: наративні тексти протиставлені дескриптивним; поняття наративності можна застосувати до будь-яких видів мистецтва; наратив – це репрезентація специфічна для конкретного медіа, посткласична наратологія – це інтердисциплінарний проект, а будь-яка серйозна літературна теорія не обходиться без вивчення нелітературних текстів.

## 2. Драма структурована як мова в системі літературних родів

Драму як категорію літературного роду намагалися осмислити ще філософи Давньої Греції. Красномовними є роздуми Сократа, наведені у III книзі трактату Платона «Держава». Філософ стверджує: 1) поет може безпосередньо говорити від імені своєї особи, як то зустрічаємо в дифірамбах і що притаманно ліриці; 2) може будувати твір у вигляді обміну мовних партій героїв, до якого не додаються слова поета, що характерно для трагедій і комедій, тобто для драми як роду загалом; 3) а може поєднувати свої слова із чужими, тими, що належать іншим особам, «коли він наводить чужі слова і в проміжку між ними виступає від імені своєї особи» - тоді отримуємо розповідь [Платон, 2000, с. 78-81]. Платон услід за Сократом виділяє три роди поезії на підставі розмежування розповіді про минуле без використання мови діючих осіб (*diegesis*) і наслідування шляхом вчинків, вимовлених актів (*mimesis*).

На подібні думки натрапляємо й у третьому розділі «Поетики» Аристотеля, де подається коротка характеристика трьох способів наслідування в поезії (у словесному мистецтві), тобто формулюється визначення епосу, лірики і драми: «Наслідувати в одному й тому ж можна, розповідаючи про події, як про щось відокремлене від себе, як це робить Гомер, або ж так, що той, хто наслідує, залишається сам собою, не змінюючи свого обличчя, або представляючи всіх зображуваних осіб як діючих і діяльних [Аристотель, 1967,

с. 45]». Саме ці міркування стали основою для досить тривалої упередженості щодо наративу в драматургії, адже в ній, на відміну від епосу, неможлива розповідь.

У XIX ст. (спершу в естетиці романтизму) закріпилося інше, антитрадиційне розуміння епосу, лірики і драми – уже не як словесно-художніх форм, а як певних умоглядних сутностей, фіксованих філософськими категоріями: літературні роди мисляться як типи художнього змісту, які певною мірою відособлюються від поезики (від учення саме про словесне мистецтво). Ф.В. Шеллінг, наприклад, співвідносить лірику з безконечністю і духом свободи, епос – із чистою необхідністю, а в драмі добачає своєрідний синтез того й іншого: боротьбу свободи і необхідності. Можна вказати на характеристику Гегелем епосу, лірики і драми за допомогою категорій «об'єкт» і «суб'єкт»; на його погляд, епічна поезія – об'єктивна, лірична – суб'єктивна, драматична ж поєднує цих два начала. І хоча людство в XX ст. увійшло в епоху інтенсивної і всебічної взаємодії різних форм суспільної свідомості, а вчені співвіднесли роди літератури з різними явищами психології (спогад, представлення, напруга у концепції Е.Штайгера), лінгвістики (перша, друга, третя граматична особа у наратології), а також з категоріями часу (минуле, теперішнє, майбутнє у викладах Ф.Шіллера), але нові концепції розвивалися й поглиблювалися у найтіснішому зв'язку з античною традицією, що донині зберегла живучість та авторитетність.

Розуміння природи епосу, лірики і драми зазнало модифікацій під впливом теорії мовлення, розробленої у 30-ті роки німецьким психологом і лінгвістом К. Бюлером. Він стверджував, що висловлювання (мовні акти) мають три аспекти: вони включають у себе, по-перше, повідомлення про предмет мовлення (репрезентацію); по-друге, експресію (вираження емоцій мовця), по-третє, апеляцію (звернення мовця до будь-кого, що перетворює висловлювання на дію). Взаємозв'язок цих трьох аспектів мовної діяльності по-різному виявляє себе у різних типах висловлювання (зокрема й художніх): в ліричному творі організуючим началом і домінантою стає мовна експресія;

драма акцентує на апелятивній, власне дійовій стороні мовлення, слово постає тут як свого роду вчинок, здійснюваний у певний момент розгортання події; епос також широко спирається на експресивні й апелятивні начала мовлення, та все ж домінує в ньому повідомлення про щось зовнішнє щодо мовця, явлене у формі розповіді [Бюлер, 1993, с. 34-38]. Ці думки розвинулися ширше у моделях Р. Якобсона, Дж. Остіна, які були доречними та відповідними загальній атмосфері так званого «лінгвістичного повороту» у філософії та культурології.

Драматичні твори, як і епічні, відтворюють подієві ряди, вчинки людей та їх взаємини. Але драматург завжди підпорядкований розвиткові дії. У драмі нема розгорнутого розповідно-описового зображення, власне авторська мова тут виступає як допоміжна та епізодична: до цих епізодів належать списки діючих осіб, прокоментованих інколи короткими характеристиками, позначення часу і місця дії, опис сценічної обстановки на початку актів та епізодів, а також пояснення окремих реплік героїв і їх рухів, жестів, міміки, інтонації (ремарки). Ці епізоди мають статус побічного тексту драматичного твору, основний же текст – низка висловлювань персонажів, їх реплік і монологів.

Дослідник тексту може часом бентежитися деякою обмеженістю художніх можливостей драми, оскільки письменник-драматург здатен використовувати лише частину предметно-зображальних засобів, доступних творцеві роману або епопеї, новели або повісті. Характери у драмі змальовуються не так довільно і повно, як в епосі, їх зображальні межі значно вузчі. Т.Манн з цього приводу говорив: «Драму я... сприймаю як мистецтво силуету і відчуваю лише розкрити через розповідь людину як рельєфний, цільний, реальний і пластичний образ (Манн, 1960, с. 386)». На відміну від авторів епічних творів, драматурги лімітовані обсягом словесного тексту, який має відповідати умовам театральної вистави, перед ними постає потреба вмістити художній час у суворі рамки часу сценічного, оскільки звичні для нас вистави та кінофільми, як правило, не перевищують тригодинну тривалість.

Темпоральна обмеженість певною мірою компенсується тим, що події в драмі протікають у режимі реального часу, кожен зображуваний момент щільно прилягає до іншого, а між художнім світом драми та глядачем немає жодних посередників. Життя у драмі зображується з максимальною безпосередністю, дія ніби протікає перед очима глядача. Персонажі та перипетії щоразу створюються драматургом з орієнтацією на засадничу гіперболізацію, що сприймається як певна театральна умовність. Загалом, умовність у драматургії є наслідком окреслених вище рамок представлення та сприйняття: ілюзії співприсутності, жорсткості темпорально-просторових площин, колективної рецепції. Умовність – це система конвенцій, укладена між драматургом, режисером та публікою на підставі якої відповідно до усталених норм компонується та реалізується на сцені твір, з чим публіка погоджується. Багато важить умовність у сфері мовного саморозкриття героїв, діалоги і монологи яких, нерідко насичені афоризмами і сентенціями, які куди розгорнутіші й ефектніші за ті, що звучать в аналогічних життєвих ситуаціях. Крім умовних реплік «апарте», що розраховані не на присутніх поруч на сцені персонажів, а на реакцію глядачів у залі, варто сказати про монологи, мовлені героями на самоті, наодинці із собою, що є ще одним прийомом винесення назовні внутрішньої мови героїв (таких монологів чимало як в античних трагедіях, так і в драматургії нового часу). Драматург експериментує, показуючи, як би висловилася людина, коли б у вимовлених словах вона виражала свої умонастрої з максимальною повнотою і яскравістю. Мова драматичних творів трохи схожа до розповіді або ж промови. Недарма помітив Г. Гегель у драмі синтез епічного начала (подієвості) і ліричного (мовної експресії).

Розбалансованість, пластичність драми як літературного роду, її синкретичне минуле і синтетичне теперішнє буття сприяє поступовій відмові від концепції мімезису, ствердженню «відкритої», «неаристотелівської» драми з притаманним їй тяжінням до синтезу епічних та ліричних компонентів з ознаками міжродової дифузії, що дозволяє драмі жити у мистецтві подвійним життям: театральним і власне літературним. Учені пишуть про повільну

емансипацію драми від сцени протягом ряду століть, вона завершилася порівняно недавно. Вирішальну роль в укріпленні у суспільній свідомості уявлення про драму як твір, призначений не лише для сценічної постановки, але і для читання, відіграло «відкриття» у другій половині XVIII століття В.Шекспіра як великого драматичного поета. Відтоді значно зріс інтерес до інтенсивного читання драми, численні друковані видання драматичних творів у XIX-XX ст. набули нового статусу як різновиду художньої літератури.

Сміливо вийшла на публічні обшири драма для читання (Lesedrama), створювана з настановою насамперед на її читацьке сприймання («Фауст» Гете, драматичні твори Байрона, драматичні поеми Лесі Українки). Слід сказати, що впадає в око відсутність принципових відмінностей між Lesedrama і п'єсою, орієнтованою автором на сценічну постановку. Драми, створювані для читання, повніше розкривають свої безмежні можливості і видаються потенційно сценічнішими («Вавилонський полон», «На руїнах», «Руфін і Прісцилла» Лесі Українки, епічний театр Б. Брехта).

Справедливо говорити про суперництво драми з епосом (майже до XVIII ст., інколи в цьому «двобойі» драма навіть переважала). Причинами цього, по-перше було те, що театральне мистецтво було доступне (на відміну від рукописної і друкованої книги) найширшим верствам суспільства; по-друге, властивості драматичних творів (зображення персонажів та їх характеристичних рис, відтворення людських пристрастей, тяжіння до патетики і гротеску) в «до реалістичні» епохи цілком відповідали загальнолітературним і загально художнім тенденціям. І хоча у XIX-XX ст. на авансцену літератури висунувся соціально-психологічний роман, в той же час, велика увага до драми не згасла.

Спосіб розрізнявати роди літератури за допомогою категорій гносеології (об'єкт у епосі, суб'єкт в ліриці, синтез об'єкта й суб'єкта в драмі) дозволив Г.В.Ф. Гегелю стверджувати, що предметом зображення в епосі є буття, його цільність і влада подій над волею окремих людей, душевне хвилювання зображується в ліриці, а спрямованість до мети, вольова активність людини –

предмет зображення драми. Г.В.Ф. Гегель так писав про драму: «Тут, як і в епосі, перед нами широко розгорнута дія з її боротьбою і наслідками, духовні сили виражають себе і заперечують одна одну... (Гегель, 1971, с. 420)». І далі: «Однак, дія ця проходить перед нашим оком... як щось реальне, що відбувалося в минулому і оживає тільки в розповіді, але ми на власні очі бачимо, як вона здійснюється особливою волею, витікаючи з моральності або аморальності індивідуальних характерів, які завдяки цьому стають осередком усього у ліричному розумінні...» (Гегель, 1971, с. 421). Таким чином, драма естетично реконструює дію, контакт суб'єкта з предметним світом, учинковий акт. Тому Г.В.Ф. Гегель став ще одим авторитетом, який ставив під сумнів можливість нарративу у драмі. Однак, така позиція можлива лише за умови класичної картини світу, яка за часів Гегеля вже зазнавала дискредитації у філософських вченнях.

Глотоцентризм ХХ століття змусив учених подивитися на драматургію крізь призму мовного наповнення. Баланс монологічно та діалогічного в драмі вказує на те, що драма – це мова, причому мова максимально насичена і відповідна до поведінки людини. Мова – складна семіотична система, специфічний та універсальний спосіб об'єктивації як індивідуальної свідомості, так і культурної традиції. Вона забезпечує контакт, передачу досвіду і знання між індивідами, розгортає їх рефлексії у просторово-часових формах, складає інтерсуб'єктивну спільність людей. Комунікативна функція мови найяскравіше проявляється в драмі.

Мові притаманний аналітизм, тобто дискретність змісту її одиниць і їх можливе комбінування за певними правилами, а це дозволяє формувати різноманітні тексти як складні знаки із розвиненою системою модальності. Тому мова виступає універсальною знаковою системою, вона здатна виразити процесуальність людського знання і його станів, реконструює цілісну систему уявлень про світ як результат пізнання.

Коло літературознавчої проблематики мови широке. У рамках традиційної і класичної поетики це – проблема можливості і міри присутності



матеріального буття у мові, проблема онтологічного статусу мовних значень («слова» і «речі», проблема співвіднесеності мови і мислення, проблема функціонування мови і соціокультурному контексті та інше). У рамках неklasичної поетики це – проблема мовного формалізму і його інтерпретації, проблема мовної структури, статус мови в онтології людського існування та інше. У постмодерному літературознавстві це – проблема тексту й інтертекстуальності, проблема наративної мовної референції, проблема означення мовних ігор тощо.

У контексті порівняльно-історичного мовознавства оформляється підхід до мови як до організму, який проходить у своєму розвитку стадії «становлення» й «історії розвитку» і стадію «розпаду мовних форм», викликану деформацією мови зі сторони духу (А. Шлейхер), формується генеалогічна класифікація мов (Е. Бенвеніст). Остаточне оформлення класичної парадигми було здійснене у зв'язку з появою концепції Ф. де Соссюра, опублікованої після його смерті учнями на основі студентських конспектів. Соссюр здійснив системний підхід до феномену мови: «Мова є цілісність сама по собі». А оскільки мова є системою, остільки будь-які зміни в ній, подібно до ходу в шаховій партії, стосуючись спершу одного елемента мови (фігури), насправді в результаті своєї реалізації призводять до зміни «значущості всіх фігур», а це може «корінним чином» змінити плин цієї партії. Однак для оцінки, розуміння й аналізу наявного стану системи мови, за Соссюром, знання її генезису є зайвим: «глядач, котрий стежив за партією з самого початку, не має ані найменшої переваги перед тим, хто прийшов глянути на положення партії в критичний момент», у силу чого – «єдиний – реальний об'єкт лінгвістики – це нормальне і регулярне життя уже складеної мови» (Соссюр, 1998, с.35-36). У зв'язку з цим Соссюр поділяє лінгвістику на «внутрішню», скеровану на аналіз іманентної системи мови, і «зовнішню», предметом якої є зовнішні щодо мовної системи причини – насамперед соціальний контекст. Знаки, функціонально призначені для «вираження ідей», абсолютно байдужі стосовно змісту останніх і є результатом закріпленої у традиції конвенції. Мовний знак,

за Соссюром, є єдність означника (план вираження) й означуваного (план змісту). Соссюру належить заслуга диференціації мови (*langue*) і мовлення (*parole*), які у своїй взаємодії створюють атмосферу мовної практики (*langage*). Ідеї Соссюра заклали фундамент класичної парадигми дослідження мови, представленої такими напрями, як: 1) копенгагенська школа з її програмою створення глоссемантики як «іманентної лінгвістики» або «алгебри мови»; 2) празький лінгвістичний гурток, який розвиває ідеї семантичних опозицій у структурі мови; американська школа дескриптивної лінгвістики, яка простежує мовну поведінку з позицій біхевіоризму; 4) школа етнолінгвістики, у рамках якої була сформована концепція лінгвістичної відносності; 5) французька структурно-формальна школа, яка інтерпретує мовні структури насамперед як «інструмент», за допомогою якого здійснюється взаєморозуміння серед людей; б) школа соціолінгвістики, яка займається проблематикою функціонування мови в соціокультурному контексті; 7) школа системно-теоретичної лінгвістики, орієнтована на семіотичний аналіз мовних систем.

На базі класичної трактовки мови, орієнтованої на аналіз її об'єктивних параметрів і, зокрема, мовного формалізму, розвиваються такі сучасні напрями дослідження, як концепція інтерфейса «людина-комп'ютер», у рамках якої сама мова забезпечує «інтелектуальність системи», «генетична граматики» А. Ратнера, основана на аналізі білкових ланцюжків як свого роду біологічних «текстів без пробілів»; «полінуклеотидна мова» («НК-мова») в геномній біології М. Ічаса та інші.

Паралельно з класичним підходом до мови в європейській культурі закладаються основи некласичної парадигми. Класичний підхід тут розглядається в якості творчої процесуальності, котра визначає духовне буття індивіда і фактично збігається з ним. Перший імпульс руху в цьому напрямі здійснила романтична філософія XVIII ст., яка трактувала людину як «мовну істоту», а мову як «форму розвитку людського духу» (Й.Г. Гердер).

Важливою віхою оформлення некласичного розуміння мови є ідея про можливість тлумачення в якості мови будь-якої знакової системи із заданою

інтерсуб'єктивною семантикою (від вихідної думки В. Вундта про «мову жестів» до інтегральної базисної тези Л. Вітгенштейна «світ є мова»).

Основоположником неklasичної парадигми витлумачення мовних феноменів і фундатором філософії мови є В. Гумбольдт. У його трактуванні мова постає не зовнішнім засобом вираження результатів мислення (*ergon*), «мимовільним засобом» протікання останнього, - процесуальним засобом духовної творчості і набування істини (*energeia*). Мова є, за В. Гумбольдтом, особливим світом, котрий сконститууований духом і виступає медіатором між духом і предметним світом: мовне опосередкування предметності дозволяє зробити її змістом духу, відкриваючи можливість мислення про світ. У цьому контексті лад мови виступає змістовою детермінантою світосприймання і світорозуміння (внутрішня форма мови як формуючий орган думки), що дозволяє інтерпретувати концепцію Гумбольдта як випередження концепції лінгвістичної відносності. На базі ідей Гумбольдта розгортається широкий спектр психологізованих концепцій мови (уже в рамках класичної традиції) і власне психолінгвістики: трактування мови як «інстинктивної самосвідомості народу» (Г. Штейнтам), розуміння І.А. Бодуеном де Куртене предмета свого дослідження як «дійсної мови, яка існує у своїй неперервності лише психологічно», радикалізм крайніх младограматиків із їх тезою про те, що «реально мова існує лише в індивіді», і, таким чином, на світі стільки ж окремих мов, скільки індивідів (Г. Пауль). Концепція Гумбольдта започаткувала і неklasичну парадигму мови, конструюючи її проблемне поле, категоріальний апарат та основні інтенції.

Таким чином можна констатувати, що якщо стосовно класичної традиції трактовки мови філософське осмислення мовних феноменів здійснювалося в контексті загальногносеологічних філософських моделей, то в рамках неklasичної традиції філософія мови конститується як самостійна сфера філософської проблематики. Становлення філософії мови істотно впливає не лише на структурну організацію, але і на зміст проблемних полів філософського знання, охоплюючи своїм впливом не лише гносеологію і

методологію, але також і онтологію, інтерпретовану як онтологія людського існування та інше.

Оформлення філософії мови осмислюється як лінгвістичний поворот філософської традиції, який переводить філософські проблеми у площину мови і шукає їх вирішення шляхом мовної аналітики. Так, логічна семантика Г. Фреге досліджує реляції означень, розкриваючи зв'язок мовних виражень із значенням у логічному сенсі цього слова. На ідеї про відмінність змісту і значення мовних виражень основана філософська концепція Л. Вітгенштейна, він відмовляється від традиційного суб'єкт-об'єктного членування висловлювань, цілісних і автономних. Увага некласичної філософії мови сфокусована на так званій проблемі семантичного трикутника, тобто співвіднесеності імені з десигнатом і денотатом відповідного поняття. Логіку мислення Л. Вітгенштейн аналізує через логіку мови, а оскільки ареал буття збігається з ареалом «метафізичного суб'єкта», остільки буття збігається зі сферою вербальної артикуляції: «ми робимо предикатами речей те, що закладене в наших способах їх представлення».

Традиційне літературознавство розпочинається з поетики – наміру зрозуміти як твір здійснює художній ефект, але сучасне літературознавство ще й намагається дати інтерпретацію конкретних творів. Поєднання методів поетики та герменевтики тлумачать твір загалом та в деталях. Якщо ж літературознавство озброїться лінгвістичними моделями, то його завданням стане опис літературної компетенції, якої набувають читачі, а поетика, в межах якої і відбувається окреслення літературної компетенції, зосередиться на тих умовностях (конвенціях), які уможливають саме існування структури тексту і його смислів. На цю базу опираються коди або системи конвенцій, завдяки яким реципієнти розрізняють літературні жанри, впізнають сюжети, вибудовують характери персонажів з розкиданих по тексту реплік, вловлюють мотиви драматичного твору і здійснюють символічну інтерпретацію.

Прикладом того, як лінгвістичні дослідження впливають на розуміння предмета літературознавства загалом і драматургії зокрема є концепція

перформативного висловлювання Дж. Остіна (Остин, 1999). Поняття перформативу дозволяє зосередитися на тому, що мова літератури не лише оповідає про створені речі, а творить їх у самому процесі мовлення. Висловлювання творить персонажа, дає йому образ і вчинки, програмує його сприйняття. «Перформатив просуває на перший план мовну практику, ...що допомагає сприймати нам літературний твір як акт чи подію», що постає в ряду інших подій дійсності, які здатні змінювати світ (Каллер, 2006, с. 110).

Художній світ літературного твору постає як реальний світ, оскільки може, пропонуючи світоглядні моделі, пробуджувати почуття, які спонукають читача переносити їх із світу художнього у світ реальний. При цьому перформативність є не одноразовим чином, а безперервним відтворенням, що породжує одні й ті самі форми, клішує подію, розмиває межі між фактом і вигадкою, тим самим впливаючи на загальноприйняті норми та суспільні конвенції. Драматургія медійного простору останнім часом визначає формат свідомості пересічного реципієнта і тому філологічні дослідження художнього дискурсу із застосуванням концепції перформативності можуть бути інтелектуально продуктивними.

На відміну від інших літературних родів повне і всебічне розкриття драми можливе лише у сценічному висвітленні. Драма є найскладнішим родом літератури саме через свою подвійну природу: письменник повинен запропонувати для театру високохудожній літературний твір, що міг би без порушення основ власної структури, лише завдяки відповідній модифікації та пристосуванню словесного матеріалу, стати міцним стрижнем театральної вистави. Одночасний зв'язок з мистецтвом слова та мистецтвом театру лише констатується академічним літературознавством, що більш охоче досліджує загальні категорії трагічного та комічного, ніж ті самі категорії у їх безпосередньому театральній-драматичному втіленні.

Розгляд драматичного роду в класичній естетиці XVIII-XIX ст., в якій драму іменували не інакше як «вінцем поезії» (Гегель), здійснювався переважно у зв'язку з її літературною специфікою, що не є суголосним тим

новим процесам, які відбулися у світовій драматургії ХХ ст. (нагромадження епічних елементів у драмі, відмова від традиційної сюжетної побудови, поява нових сценічних форм) і вимагають нового осмислення.

Уже в теоретичних виступах Поля Клоделя, у яких він висловив своє захоплення театром Сходу, іде пошук нових форм драматичної експресії, які б не були так жорстко узалежені від літературного слова. Він приходить до думки про розширення драми за допомогою ресурсів інших мистецтв і стверджує необхідність введення в драму елементів кінофільму, пантоміми, балету, глибокого музичного та світлового насичення структури вистави, що призвело б до реалізації на сцені виражальної поліфонії. Знайомство з японським театром допомогло П.Клоделю відкрити багатомірну знакову природу сценічного мистецтва: «...широкі рукава на руках актора містять у собі засіб – відповідно до образу, якого він прагне, – створити власну архітектуру. Тепер він користується уже не лише однією мовою, – ось він стоїть у своєму пишному оперенні, розпускає пір'я, спалахує, повертається, вилискує різними кольорами, світло грає на ньому всілякими відтінками та відблисками; ми трепетно споглядаємо його там, у кінці довгої галереї, він наближається, щоб заговорити з нами мовою півоній і вогню, листя та каміння» (Как всегда – об авангарде, 1992. с. 50, 51 ).

Думки П. Клоделя, що засновувалися на суб'єктивно-ідеалістичному уявленні про літературний твір та принципі символізації драматичної акції, знайшли відгук у творчості іншого значного теоретика і практика театру, драматурга та режисера А. Арто, який озвучив тезу про те, що «текст підкорив театр» і це стало найгіршим наслідком інтелектуалізації сцени. Протестуючи проти реалістичних концепцій ХІХ ст. крайніми засадами створеного ним «Театру Жорстокості», Арто намагався відшукати «внутрішню реальність» драми, вирватися з однозначності відомих художніх систем. У праці «Театр та його двійник» ми читаємо: «Театр використовує всі мови: мову жесту, звуку, вогню, крику – не вміщуючись ні в одну з них, він народжується якраз у ту мить, коли наш дух відчуває потребу мови, щоб явитися назовні. Обмеження

театру якоюсь однією мовою, чи то написаним текстом, музикою, світлом або шумом, віщує йому швидку загибель, оскільки вибір певної мови свідчить про усталену звичку її легкого застосування, усяке обмеження мови призводить до її змертвіння» (Арто, 1993, с.102). І далі: «Слово в західному театрі завжди служить лише для того, щоб виразити психологічні конфлікти побутового життя, приватні за характером дійових осіб та обставин. <...>Але моральні конфлікти за своєю природою абсолютно не потребують сцени, щоб знайти розв'язок. Зробити членороздільне мовлення господарем сцени, дати перевагу словесному вираженню над предметним вираженням шляхом жесту і всього, що досягає духу через чуттєве сприйняття в просторі, – означає повернутися спиною до фізичних потреб сцени і пригнітити її можливості [Арто, 1993, с. 160]».

Маніфести Клоделя та Арто були суголосними до ідей Т.С. Еліота, що став основоположником естетико-теоретичного напрямку «нової критики», в рамках якої він запропонував новий підхід до розуміння поетичного та драматичного твору. Головно інтереси Еліота зосереджувалися навколо проблем так званої поетичної драми, розробка яких дала теоретику розуміння драматичної вистави як символічного осягнення світу ідей. Еліот ґрунтовно розробляє концепцію «вичерпної драми», що промовляє до глядача усіма театральними засобами.

Найважливішою художньою проблемою для письменника стала співмірність рівнів драматичної структури: канви, сюжету, характеру – за відмови від причинно-наслідкового розуміння подієвого ланцюжка драматичного твору, відмовою від раціонального розуміння художнього твору і, відповідно, з винесенням на перший план поетичної мови. Драматична ситуація набуває значної інтенсивності завдяки віршованій мові, яка розглядається Еліотом як вираження музичної і сценічної функції, як могутній засіб втілення «таємничої реальності».

Таким чином, ще у передвоєнний час теоретиками та практиками європейського театру було артикульовано надзвичайно важливу для теорії

літератури проблему поліфонічності драматургічної мови, яка витікала зі знакової природи драми і театру. Не будемо забувати, що феномен багатомовності вистави добре усвідомлювався знавцями театру на наших теренах – Л. Курбасом, В. Мейерхольдом, Н. Євреїновим, – які бунтували проти засилля міметичності, «ілюстративності» театру, прагнули серйозних зусиль не лише для створення вистави у вимірах нової естетики, а й для її сприйняття, прочитання, що означало відведення належної ролі глядачеві (Див: Клековкін, 2002; Корнієнко, 1998; Курбас 2001)

Лесь Курбас ще у 1918 р. у програмовому листі до уявної пані Лілі писав: «Література заволоділа театром і вбила його й актора. Літературні тенденції, ідеї, надриви, літературне відчуження. Не драматичне, не театральне, не акторське. <...> Так, якби метою театру було показати п'єсу як таку, наче театр є нічим, як тільки фактором, заступаючим уміння читати й уявляти. Ніби справді місією театру є бути «*biblia pauperum*». Ніби театр справді репродукує, другоступеневе quasi – мистецтво» (Лесь Курбас у театральній діяльності..., 1989. с.102). Реакція на засилля ілюзійного театру була різною: Л. Курбас зосередився на підвищенні акторської майстерності й вихованні глядача, В.Мейерхольд розвивав режисерські практики, а Н.Євреїнов – варіював тему тотальної театральності життя і природи.

Надмірне наголошення невербальних кодів театрального мистецтва, що стало реакцією на засилля життєподібності на сцені, маргіналізувало літературний компонент у театрі, принизило роль драматурга та обмежило його права. Пафос єдності драми і сцени зазнав дискредитації, хистка рівновага між ними порушилася: з одного боку, література почала уникати сценічності і вдаватися до позародових форм (Б.Брехт характеризує свої п'єси як епічні, а термін «лірична драма» закріплюється за творами творами М. Метерлінка, І. Франка, О. Блока), а з іншого, дослідники зосередилися на вивченні функціонального боку драматургії, намагаючись розкрити природу драматичної дії та її впливу на глядача.



Функціональне вивчення художнього твору набирає значної ваги у структуральних дослідженнях ХХ ст. Його витoki містяться ще у праці Аристотеля про природу та будову античної трагедії, у понятті «катарсису», яке було пов'язане із задачею цілком певного впливу на аудиторію. До кінця ХІХ ст. теорія драми вийшла на рівень механічного членування п'єси від зав'язки до розв'язки, чим і визначалася «техніка драми» (так звалася знаменита книга Г. Фрейтага). Але, перейнявши від природничих наук об'єктивні і точні методології, нове літературознавство намагається гранично формалізувати свій предмет, і в цьому контексті проблеми драматичної дії та драматичної ситуації виявлялися вдачним матеріалом.

Поняття актантної схеми (моделі) з'явилося в драматургічних дослідженнях для виявлення основних сил драми та їхньої ролі в дії. Це поняття приваблювало тією перевагою, що не відділяло дію від характеру, а показувало їх діалектику та поступовий перехід від одного до іншого. Ідея актантної схеми постала у працях Ж.Полті, В.Проппа, К.Леві-Стросса, Е.Сурйо, Р.Якобсона, А.-Ж.Греймаса, Л.Теньєра. Цим поняттям і досі користуються, бо завдяки йому можна чітко усвідомити проблеми драматичної ситуації, динаміки положень і дійових осіб, появи конфліктів та їхньої розв'язки. Встановлюючи фізичні зв'язки та конфігурацію дійових осіб, актантна схема дозволяє виділити в літературному тексті те драматургічне, що необхідне для побудови театральної вистави. П.Паві пише, що персонажа «перестають уподібнювати до психологічної чи метафізичної істоти, а уподібнюють до сутності загальної системи дій як перехідний варіант від аморфної форми актанта (глибинна розповідна структура) до точної форми актора (дискурсивна, наявна у п'єсі поверхнева структура)» (Паві, 2006, с. 29).

Щодо конкретизації актантної схеми та визначення її основних частин серед названих учених єдиної позиції не знаходимо. Найпростіша модель була запропонована Ж.Полті, який виділив 36 базових теоретично можливих драматичних ситуацій. В.Пропп на різноманітному казковому матеріалі визначає сім категорій діячів, які здійснюють певні функції. Актантна схема

Проппа ґрунтується на тому, що 1) постійними елементами казки є саме функції дійових осіб, 2) число цих функцій обмежене і 3) їх послідовність однакова, 4) усі чарівні казки однотипні за своєю будовою (Пропп, 1998, с. 19, 20). Книжка «Морфологія казки» (1928) не лише принесла своєму автору світову славу та авторитет, а й стала імпульсом натхнення багатьох вчених структуралістів, серед яких був Е.Сурйо. У праці Сурйо «200 000 драматичних ситуацій» було описано шість функцій і п'ять методів їх комбінацій, які дозволяють вибудувати астрономічну кількість варіантів драматургічного світу. Виділивши фігури (функціональні одиниці і ситуації), дослідник стверджує органічний і нерозривний зв'язок між ними, який лежить в основі «алгебри театру».

Якщо В.Пропп акцентує поняття функції, то Е.Сурйо підкреслює значимість драматичної ситуації як «форми напруження, притаманної сценічному моменту», яка, на його думку, є найважливішим елементом драматичної структури. Проте найбільш впливова концепція актантової схеми була запропонована А.-Ж.Греймасом, який пов'язав поняття актанта з жанровою відповідністю персонажа. Звівши функції Проппа до шести актантів і трьох пар опозицій (адресант – адресат, суб'єкт – об'єкт, помічник - суперник), Греймас дав актантам чітку схему взаємодії відповідно до схеми функцій акту мовної комунікації Р.Якобсона та запровадив поняття «ролі». У виконанні Греймаса актантна схема досягла своєї абсолютної форми та логічної завершеності: Зусиллями А.Юберсфельд та П.Паві актантну схему остаточно перенесено в театральну сферу. Деякі сторінки «Словника театру» П.Паві глибоко розкривають функціональні аспекти кореляції драматичної дії та персонажа, але вже в семіотичному освітленні (Паві, 2006, с. 116-127).

Серйозне вивчення драматургії як феномену, що виник на помежів'ї мистецтва, здійснив близький до формалістів В.Волькенштейн. Драматургія для нього, як до цього фольклор для дослідників формальної школи, або казка для В.Проппа, виявилася зручним матеріалом, де досить чітко ставилися вимоги до форми твору. Драматургію з фольклором тут об'єднує те, що жорсткі вимоги до

структури диктує спосіб комунікації: фольклор існує в усних формах, а драматургія в сценічних подачах.

В.Волькенштейн підкреслює подвійний характер драматичного твору: він є самодостатнім художнім твором і разом з тим призначений для сцени, а це вимагає особливого на нього погляду. «Моє завдання встановити метод драматургічної критики, на противагу чисто літературній критиці, що аналізує драму як твір белетристичний, що звикла обходитися з драмою, як з оповіданням або повістю, поза глибоко специфічними особливостями її побудови і тому поверхово» (Волькенштейн, 1960, с.7-8). Не лише теоретик літератури, а й драматург-практик Волькенштейн, саме властивість сценічності робить об'єктом свого аналізу, зосереджуючись на акторській психології, нюансах театрального сприйняття, а не на поетичній красі діалогу.

Сценічними є п'єси з міцно зробленим «драматичним вузлом», з рельєфним й енергійним нарощенням дії, з живою цілеспрямованістю реплік, з ефектним закінченням актів і картин, одним словом, усім, що дозволяє актору грати, діяти, фантазувати з мімікою та жестами, творити емоцію. Визнаючи той факт, що сценічність може не збігатися, а часто й суперечити художності драми, Волькенштейн розуміє, наскільки складно в театрі поєднати обидві властивості: «Роль, написана драматургом-поетом, роль, з якої слова не викинеш, - така роль вимагає від актора гранично вдумливого виконання, якоїсь дуже міцної комбінації творчих елементів, яка відповідає блискуче викарбуваному авторському слову. Автор тут суворо екзаменує актора» (Волькенштейн, 1960, с.38).

Спілкування драматурга з театром (актором, режисером, художником) ніколи не буває легким, йому доводиться долати опір зустрічного сприйняття, комунікувати з агресивною творчою свідомістю своїх перших інтерпретаторів, протиставити якій він може лише майстерно вибудовану п'єсу, основою якої буде дієвість. Дія драми має бути єдиною, неперервною, поступальною. Волькенштейн підмічає збіги термінів воєнної науки та драматургії (стратегія, тактика, переговори, боротьба, поєдинок, наступ, поразка, удар, контрудар,

катастрофа та ін.) Діяльним є кожне слово драми: «Коли офіцер командує солдатам «плі!» він діє. Коли я кого-небудь до чого-небудь змушую словом, я дію. І саме у драматичному творі, де люди борються, слово має дієве значення: воно не лише «міст між двома діями», воно саме є дією, ритмізованою, поетично перетвореною, інколи незрівнянно гострішою і страшнішою, ніж дія фізична» (Волькенштейн, 1960, с.9). Ця думка, вперше висловлена Волькенштейном на початку двадцятих років минулого століття цілком суголосна з концепцією перформативного висловлювання Дж. Остіна, про яку йшлося вище.

Схильність до природничих методів та технічних характеристик дозволило В.Волькенштейну виявити в структурі драми ритмічний малюнок вольових зусиль, що виявляються в жестах, вчинках, міміці акторів. «Ритм драматичного твору визначається співвідношенням різних за тривалістю, дивовижних за внутрішньою фігурацією ритмічних одиниць: не лише на сцені, але й при уважному прочитанні нерівномірність ритмічних одиниць звичайно дещо згладжується пришвидшенням довгих і сповільненням коротких – темп виправляє, вирівнює ритм, наближаючи його до метру» (Волькенштейн, 1960, с.101). Різний ритм проявляється в різних сценах: швидкий темп у сценах відкритої боротьби, повільний – в моментах вистежування, випитування, зупинки дії. Ритм драми пульсує паралельними рядами, аналіз окремих його елементів надзвичайно утруднений, але досліднику вдається у структурі драматичної дії виявити «повторюваність не лише окремих сценічних моментів, а й цілих комплексів сценічних положень, причому досить часто саме ці комплекси і визначають собою композицію окремих актів (дій) п'єси. Комплекси утворюються внаслідок розвитку центральної ролі одночасно з розвитком інших ролей» (Волькенштейн, 1960, с.189). В. Волькенштейн також неодноразово підкреслює, що образи-характери у драмі завжди гіперболічні, гостро перебільшені і гіпертрофовані, що також специфічною рисою драматичного мистецтва.

Дослідження драми у ХХ ст. однозначно показали, що настав час осмислювати особливий статус драми як літературного твору, призначеного для сценічного втілення. Особливість такого літературного твору визначається різким звуженням функціонування вербальної мови і компенсаторного використання інших каналів комунікації. Театр завжди вимагав театральних форм, і в ньому слід відмовитися від домінуючого культу слова. Багатоструктурність, «багатомовність» театру вимагає відповідної драматургії, у якій слово було б важливим, але не єдиним культурним кодом. Відкриття поліфонізму драматургічного мовлення змушує осмислювати драму як складний семіотичний об'єкт, що неможливо без нових методів літературознавства, таких як наратологія.

### **3. Сучасна драматургія в контексті наративної парадигми**

Наприкінці двадцятого століття в гуманітаристиці відбулося різке зростання інтересу до наративу як явища і до оповідної природи людського знання. Оскільки гуманітарії зійшлися на тому, що усе в людській культурі має, тією чи іншою мірою, лінгвістичну природу, то наратив виявився єдиним способом утвердити себе в реальності, самоідентифікуватися. Наратив показує бачення людиною її стосунків зі світом і відкриває причини цього бачення, надає діяльності людини упорядкованості й смислу, структурує життя хронологічно й каузально, оговорює доцільність самого існування. Тенденцію універсалізації наративу в соціокультурних дисциплінах М. Крейсворт визначив як «наративістський поворот», або, як уже усталюється у вітчизняній гуманітаристиці, «наративний поворот», який в перспективі обіцяє стати новою «парасолькою» наукового знання (Kreiworth, 1992).

Наприкінці ХХ ст. В. Фішер запропонував термін «наративна парадигма» пояснюючи, що розуміє під цим терміном не якусь певну дисциплінарну парадигму, а щось близьке до «метопарадигми», навколо якої об'єднуються різні гуманітарні науки. Тобто наративна парадигма не заперечує існування окремих жанрів дискурсу і користь від усвідомлення різниці між формами

дискурсу, В. Фішер просто переводить це поняття з площини методології науки у сферу практичної комунікації та комунікативної етики, якою має скеровуватися людське спілкування [Fisher, 1985, p. 347].

Таким чином констатуємо, що наративний підхід перетнув межі літературознавства, де застосовувався для аналізу епічних творів, і зробив крок назустріч історії, філософії, психології та ін. Отже, на нашу думку, буде цілком доречним повернутися до розмови про наративні структури у драматургічному дискурсі, де вони асоціюються з суб'єктивністю та подієвістю.

Наратологія сформувалася в 60-70-х роках минулого століття в рамках структурної лінгвістики та поетики, взявши за основу літературний текст, що досліджувався методами семіотики, але згодом пододала ці межі і вийшла на міждисциплінарний рівень. Від знака до речення, від речення до тексту, від тексту до дискурсивних практик – наративний підхід завойовував усе більше прихильників у гуманітарному середовищі.

Протягом ХХ ст. інтенсивне вивчення наративу призвело до формування найрізноманітніших теоретичних відгалужень, серед яких, як вважає Г. Міллер, помітними можна вважати вчення В. Проппа, теорію російських формалістів Б. Ейхенбаума і В. Шкловського; діалогічну теорію наративу, витоки якої знаходимо у працях М. Бахтіна; теорії «нової критики», зокрема Р. П. Блекмера, неоаристотеліанські теорії чиказької школи Р. С. Грейна, У. Бута; психоаналітичні теорії З. Фрейда, К. Берка, Ж. Лакана, Н. Ебрехема; герменевтичні та феноменологічні теорії Р. Інгардена, П. Рікьора та Ж. Пуле; структуралістські, семіотичні й тропологічні теорії К. Леві-Строса, Р. Барта, Ц. Тодорова, А. Греймаса, Ж. Женетта, Х. Уайта та ін.; марксистські та соціологічні теорії, зокрема Ф. Джеймісона; теорії читацького сприйняття В. Ізера та Х. Р. Яусса; постструктуралістські і деконструктивістські теорії Ж. Дерріди та П. де Мана. Якщо припустити, що за кожною з цих шкіл приховується відповідна традиція, то важко сподіватися на термінологічну та методологічну єдність у межах загальної наратології.

Наукову дисципліну про теорію оповіді можна розглядати як певний компроміс між найпоширенішими у другій половині ХХ століття методами літературної критики – структуралізмом та рецептивною естетикою, зосереджених, відповідно, на автономному тексті і реципієнтові. Наратологи, ігноруючи історико-біографічні підходи до розуміння автора, все ж таки визнають, що художнє мовлення має своїх формальних адресанта і адресанта, причому ці фігури реалізуються на різних комунікативних рівнях / наративних інстанціях.

У своїй праці «Риторика художньої літератури» В. Бут, мало говорячи про постать реального / емпіричного автора, вирізняє *імпліцитного автора* (реально не присутній у тексті, не має чіткого голосу, але становить частину наративу; відповідальний за систему норм і думок, тобто світогляду, що витікає із наративу), *драматизованого автора* (не функціонує як персонаж у фіктивному світі, так як він «ширяє» над оповіддю/наративом, але стає видимим через нарацію від першої особи), *драматизованого наратора* (виявляється в оповіді і як персонаж) і *недраматизованого наратора* (оповідає історію не будучи видимим, тобто не використовуючи оповідь від першої особи) (Цит. за: Handbook of Narrative Analysis, 16–19). Кожен із названих Бутом адресантів має свого адресата, при цьому «сторони комунікативного спектру в наративі» не обов'язково відображають одна одну: «Імпліцитний автор адресує фіктивному читачеві; драматизований автор та драматизований чи недраматизований наратор – нарататору, який може існувати на будь-якому рівні. Він може належати наративному світові або ширяти над ним, як драматизований автор. Він може бути дуже близьким до фіктивного читача і віддаленим від нього» (Handbook of Narrative Analysis, 21).

Оскільки більшість теоретичних підходів не надають драматургії статусу наративізованого дискурсу, то співвідносити усі позиції та концепції не вважаємо за потрібне, тим паче, що перспектива наратологічного аналізу драми як літературного та театрального тексту деяким дослідникам здається непривабливою. П.Паві вважає, що тут свого вирішення чекають чимало

теоретичних проблем, зокрема, перехід глибинних структур на дискурсі поверхневі структури, трансформація театральності в нарацію і розподіл драматичної оповіді. «Досі нікому не вдалося виявити релевантні одиниці розповідності, крім штучних одиниць як результату поділу п'єси на сцени та акти. Щодо розмежування актів і картин твору, то це розмежування є, безсумнівно, визначальним для опису двох способів сприймання реальної дійсності: драматичність вимагає нерозчленування суцільної «кривої», яка неминуче веде до конфлікту; епічність (зокрема, у Брехта) вказує на те, що збудовано реальність, а отже, членовану сутність. Проте розмежування «акти/картини» не прояснює прогресії тексту, механізму послідовностей та функцій, а також актантної логіки. [...] У будь-якому випадку, відкриття розповідних структур не допоможе усвідомити усього пластичного багатства вистави» (Паві, 2006, 40). Таким чином, якщо навіть вдається визнати драму придатною для наративного аналізу (В.Шмід), то специфіка драматургічного наративу вимагатиме суттєвого переосмислення теорії оповідності, щоб застосувати її до драми як об'єкта систематичних досліджень.

У революційних змістоформах зарубіжної драматургії ХХ ст. простежуємо потужну тенденцію до синтезу з різноманітними культурними явищами, неприпустимими у класичній аристотелівській традиції, що підкреслює первинну синкретичність драми – найдавнішої з усіх форм мистецтва. Драма наприкінці ХІХ ст. переживає випробування ліризацією, що потім, у ХХ ст. змінилася епізацією драматичного тексту. Новаторську структуру ліричного монологу представлено у «Патетичній сонаті» М.Куліша та «Після гріхопадіння» А.Міллера. Це тип драми, побудованої на кшталт оповіді персонажа-героя, в якій розповідь побудована як подія, що вже відбулася, а не відбувається зараз перед очима глядачів. Йдеться про взаємодію двох часових площини: про минуле оповідається в теперішньому. У праці О.Анікста є твердження, що драматизовані притчі залишилися одним з найбільш розповсюджених жанрів драматургії середини ХХ ст., позаяк притча й легенда та умовний сюжет мали і художнє виправдання: можна не



відтворювати побутове середовище, оголити сутність найбільш драматичних ситуацій сучасності, поставити гострі моральні проблеми (Анікст, 1969, с. 20]. Знаходимо підтвердження цієї тези у дослідженні А.Ромм, яка вбачає у п'єсах соціальної драматургії США 1930-х років (К.Одеттс, Л.Хеллман) тяжіння до епізації та монументалізації, максимального розширення сюжетних та композиційних рамок творів [Ромм, 1978, с. 60]. Вивчаючи морфологію драматичного дискурсу, Е.Бентлі припускає, що трагедія спирається на оповідальну легенду, тоді як комедія на легенду про характер [Бентлі, 1978, с. 51]. Дослідник пояснює природу мови драматургії наступним чином: автор п'єси спирається на катехізис, рудиментарна форма питань та відповідей якого вводить ще й елементи церемонії й ритуалу. Драматичні форми містять «вторинні» тексти або екстрадієгетичний рівень – прологи, епілоги та інтермедії, репліки до публіки, вірші та пісні, вмонтовані у діалогічну канву персонажів – з метою їх прямого коментування, а отже декодування інформації. Подібно до авторів епічних жанрів драматурги в такий спосіб ніби «затримують» безпосередній хід драматичної події, «зупиняють» її для розмірковувань, оскаржень або тлумачення внутрішнього змісту зображуваного.

Ще один імпульс, який має отримати літературознавство та мистецтвознавство, від, безумовно, тепер краще організованих і сучасніших історичних дисциплін, то це інтерес до мікронаративу. Постмодернізм проголосив, за визначенням Ж.Ф.Ліотара, недовіру до пояснюючих систем, що виникають задля виправдання існуючих суспільних порядків. У недалеку від нас радянську епоху «велика» історія та історія приватна, особиста, жорстко протиставлялися, а якщо говорити відверто, то життя особи цікавило дослідника більше як підтвердження історичної наперед визначеної схеми, ніж саме собою. Біографія переважала героїзована, створювалися культи навколо видатних діячів, масштабність постаті була необхідною умовою легітимізації її біографії, у якій простежувалася виразна тенденційність. Творилися метанаративи, криза яких, підготовлена антропологічним поворотом,

лінгвістичним поворотом, вдарила з надзвичайною силою, і змін мали зазнати усі гуманітарні науки.

Останнім часом, як вважає О.Собчук, «нарративний поворот» характеризується не лише зміною ставлення до нарративу, розширенням бази нарративних досліджень (куди потрапляють неканонічні тексти, нелітературні історії, усні розповіді, нарративи в кіно, музиці, театрі, живописі), а й трансформацією дисципліни, що його досліджує у когнітивну наратологію. Останнім часом крізь призму цих змін інакше говорять і про нарративність, і про персонажа, і про фокалізацію. Тепер нарративом вважають не лише «хронікальну автобіографічну оповідь», де найменшими одиницями є події, що поєднуються темпоральними та каузальними зв'язками, а швидше функцію передачі досвіду оповідним текстом, що передбачає, передусім, антропоморфного сприймача (М.Флудернік). Самі події тепер розуміються як дії (Д.Герман), і під час сприйняття нарративу рецепієнт надає телеологічності подіям, які самі по собі такої ознаки не мають, а конфлікт при цьому є обов'язковою структурною рисою оповіді [Собчук, 2012, с. 109-110]. Змінилися також погляди на персонажа, якого перестали обмежувати визначенням як функції (В.Пропп), актанта (А.Греймас), а визнали «фікційною особистістю», носієм свідомості (А.Палмер), яку читач/глядач реконструює зі своїх спостережень, за її поведінкою та мовленням. Фокалізацію також по-новому почали трактувати як своєрідну мережу точок зору, між вузлами якої «мандрує» читач, отримуючи стимули для власного мислення [Собчук, 2012, с. 112].

Таким чином, засобами когнітивної лінгвістики та інших суміжних наук на сучасному етапі доводиться і обґрунтовується екстраполяція нарративного підходу, як оптики прочитання тексту, на драму, театральне мистецтво, кіно. Те про що говорили літературознавці як про бажане, лінгвісти доводять на базі власного предмету. Наратив виявився найефективнішою формою організації інформації та передачі досвіду.

Як бачимо, дослідники схильні визнати драматургічний наратив, адже сучасна драма відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона корелює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, цінностями, переконаннями. Таким чином, можливості наративний підходу дають змогу розгледіти причину інтересу до драми біографічної: цей інтерес полягає, крім іншого, у наративній природі і драми, і біографії – він ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду.

#### **4.Автор і читач контаміновані з персонажем як наративна інстанція**

На Всеукраїнському театральному диспуті, що відбувся 8-11 червня 1929р. у Харкові, вступну доповідь виголошував нарком освіти УРСР. М.Скрипник. Вона називалася «Театральний трикутник» і порушувала проблему ролі глядача виставі і його чільного місця поряд з актором і режисером. Глядач, споживач вистави проголошувався одним із чинників театального процесу, щоправда під кутом популярної тоді вульгарно-соціологічної точки зору. Микола Куліш, виступаючи, запропонував «трикутник відкинути, а оперувати п'ятикутником, де були б драматург, актор, режиссер, художник і глядач» (Лесь Курбас у театральній..., 1989, с.623). Цей історичний екскурс доводить, що не потрібно бути фахівцем із театальної семіотики, щоб побачити, наскільки у драматичному, як і в будь-якому іншому тексті, вимагає дослідження проблема ієрархії та взаємодії оповідних інстанцій.

Форми вираження авторської та читацької свідомості не однаково вивчені у межах родів літератури. Епічні жанри в цьому аспекті розглядали М. Ласло-Куцюк, М. Легкий, І. Бехта, М. Ткачук, В. Сірук, М. Скрипник, Л. Козакова, А. Корольова, О. Лященко, М. Руденко, ліричні - В. Смілянська, О. Астаф'єв,

С. Русова. Визначення статусу автора у творах драматичного роду вважається дискусійним, оскільки на тлі лірики та епосу автор-драматург сприймається як інертний та відсторонений, хоча редукція авторського «я» не зменшує його присутності та зацікавленої участі. В. Смілянська, парадигматично описуючи авторську інстанцію, намагається подати її специфіку в драматургії: «Автор – носій викладу, посередник між письменником і зображеним світом, становить осереддя багатьох параметрів змістової форми твору, його різних структурних рівнів. Певний авторський тип представляє передусім родове начало, що пов'язане з зовнішньою чи внутрішньою позицією щодо зображеного. [...] Драматичне родове відношення — це перебування носія викладу на позиції зацікавленого свідка, внутрішній щодо дії, причому стосовно персонажів позиція свідка-спостерігача є зовнішньою: він не передає їхніх думок, не мотивує їхніх вчинків, а надає їм можливість самим висловлюватися й рухати дію у словесному діалозі-двобойі» (Смілянська, 1990. с.14). І хоча ця дефініція, на нашу думку, справедлива лише для класичної драматургії, мінімально втягнутої у процеси епізації та ліризації драматургічного висловлювання, але вона заслуговує на увагу як відправна точка теоретичних міркувань.

Суб'єктну сферу драматичного твору змодельємо з урахуванням окремих інстанцій розроблених у наратології, узявши за основу комунікативну модель В.Шміда (Шмід, 2003). За його термінологією, реальну історичну особу, біографічного автора, котрий перебуває за межами тексту будемо називати конкретним автором. За посередництва тексту драми конкретний автор здійснює комунікацію з необмеженим числом реципієнтів, яким будь-де або будь-коли довелося сприймати драматичний твір, внаслідок чого кожного з них можна назвати конкретним (реальним) читачем. Конкретний читач може бути представлений у різних формах: як читач драматургічного тексту, як слухач радіодрами, як глядач створеної за драматичним твором вистави. Вживаючи термін «читач» будемо розуміти його як концепт, що включає читача, глядача, слухача, загалом будь-яку особу, якій адресовано художнє повідомлення, суб'єкт розуміння, інтерпретації, осмислення тексту. І читач драматичної

поєми, і слухач радіодрами, і глядач вистави, сприймаючи різним чином перекодовані повідомлення є реципієнтами знакового ряду, а якою буде ця система знаків, уже залежатиме від поточної ситуації, тому назвати будь-якого одержувача повідомлення, дешифратора коду, реконструктора смислу читачем буде найпростішою і найприроднішою конвенцією.

Не беручи до уваги такі моделі комунікації як автокомунікація, коли автор вдається до перечитування свого власного тексту і є його єдиним реципієнтом та інші малоймовірні випадки діалогічної взаємодії, можемо припустити, що конкретний автор, делегуючи своє мовлення внутрітекстовим мовцям та зазнаючи деконструктивного перечитування з боку співавтора-режисера, розраховує на кінцеву інстанцію у формі колективного реципієнта, тобто розраховує на сприймання публікою. Саме такий тип адресації визначає художні контури драматургії і тому класична тріада автор-текст-читач у драматургічному дискурсі есплікується специфічно, як автор-текст-аудиторія, де кінцевою ланкою буде група людей, з притаманними їй особливостями сприйняття та емоційних реакцій. Далі, дотримуючись схеми В.Шміда, конкретного автора і конкретного читача залишатимемо поза текстом, а на внутрітекстовому рівні вирізнятимемо абстрактного автора і абстрактного читача, що представлений у двох формах: колективний адресат (аудиторія) та режисер-інтерпретатор.

Внутрішньотекстовий рівень драматургії характеризується надзвичайною ускладненістю суб'єктної сфери, що прогресує під впливом кількох чинників, серед яких слід виділити 1) необхідність врахування позиції режисера (а крім того художника, актора, освітлювача) як читача-співавтора, інтерпретатора, адже саме через нього літературний текст перекодовується у текст театральний, таким чином забезпечуючи «сценічні редакції» конкретної п'єси, без яких неможливе нормальне функціонування драматургії; 2) розмивання родо-жанрових меж з динамічною ліризацією та епізацією тексту драми, що дозволяє включити в нього притаманні епосу та ліриці наративні структури; 3) відповідно до концепції творимого, незавершеного світу авторське «я»

рухається у бік змінної і множинної свідомості, що робить його дискретним і редукованим, а суб'єктну сферу деталізованою та аморфною.

Суб'єктна сфера драматичного твору є багатофігурною структурою, яка, передусім, включає героя як традиційного носія авторської свідомості (протагоніста), антигероя (антагоніста) як діалогічну інстанцію «іншого» та персонажів, якими на теперішньому етапі літературного процесу заміщуються однозначно забарвлені типи і характери. Серед персонажів, які є більш умовними ніж герої, і швидше функціональними ніж художніми постатями, передбачено фігуру резонера – «дійової особи, яка є уособленням моралі або тверезої логіки, і завдання якої полягає в оприлюдненні (коментуючи ситуацію) «об'єктивного», чи інакше авторського погляду на цю ситуацію» [Паві, 2006, с.375]. Такий тип дійової особи (спадкоємця старогрецького трагедійного хору) ніби-то відійшов разом з авторським дидактизмом, але подекуди виникає в пародійній формі у сучасному театрі. Поряд з ремарками заголовками та епіграфами резонера можна вважати носієм прямого авторського слова.

Якщо має місце значна епізодія драматичного твору, у його структурі може з'являтися оповідач як одна з ролей автора, як посередник між автором і зображуваним світом, якій делегується мовлення, що може збігатися або розходитися з авторською позицією; а якщо є тенденція до ліризації – може з'являтися суб'єкт ліричного твору у формах персоніфікованого, неперсоніфікованого (диференціюється на абстрагований і конкретизований типи), та дистанційованого (фіктивного) суб'єкта (Загребельна, 2008).

Відомо, що дві традиції освоєння драматичним мистецтвом простору і часу, класична («аристотелівська») та епічна («неаристотелівська») базуються на різних способах зображення дії – неперервному, що створює в театрі ілюзію реальності, та дискретному, що, припускаючи значною мірою художню умовність (як у класичному театрі Сходу та народному театрі європейського Середньовіччя), ілюзію реальності руйнує. Ілюзорний ефект зникає, через те що автор намагається драматургічний хронотоп підпорядкувати законам оповідності, ослабити часо-просторову замкненість епізодів, «розсіяти» дію.

Ця тенденція кульмінувала у Б.Брехта, експлікувавшись у терміні «епічний театр», але вже століття можна спостерігати низку її прикмет у багатьох жанрах драматургії. На нинішньому етапі емансипації драматургічних структур можемо побачити як з'являються способи об'єктивації авторського начала: наприклад, експлікуються у зображуваний світ драматичного твору абстрактний автор та абстрактний читач через маски автора-персонажа та читача-персонажа. Сучасна драматургія, що стала драматургією художньої умовності, дискретної дії, родо-жанрових дифузій, втратила тенденцію до створення ілюзії справжнього життя, і за рахунок цього набула здатності творити глибокі і різноманітні образи.

На рівні художнього (фіктивного) світу драматичного твору інстанції абстрактного автора та абстрактного читача можуть мати свої ігрові репрезентеми. Синкретичний характер сучасного драматичного твору дозволяє залучати до персонажної структури прямі авторські та читацькі проєкції, і, за всієї багатоманітності цих проєкцій у реальному літературному процесі, будемо зводити їх до двох основних типів: автор-персонаж та читач-персонаж. Класична «аристотелівська» драма обмежувала автора у прямому мовленні, але дозволяла виявляти свою інтенцію усією композиційною структурою, надаючи йому деміургічного статусу з виключними правами аж до права повного програмування читацьких реакцій. Наростання поліфонічності у неklasичній драматургії супроводжувалося емансипацією читача, але разом з тим сконденсувало авторський голос, дозволивши йому максимально відверто виявитися у творі, архітектоніка якого щодалі більше розбалансовувалася. Оскільки драматургія, як вид міметичної нарації, ще досі переважно обходиться без посередництва оповідача, то авторська маска виявляється на рівні персонажів як авторське «Я», анти-«я», гібрид автора і режисера, фіктивний автор, розщеплений автор тощо. У рамки художнього світу вбудовується і маска читача: інколи наївного, інколи пильного (режисерського типу), або ж активного учасника драматичного дійства.

Автор-персонаж представлений в сучасній українській драматургії щедріше, що, безумовно, пов'язано з його домінуючим статусом у літературному творі, навіть після кризових тенденцій у теоретичних пошуках минулого століття, відомих як «смерть автора».

У ХХ ст. українські драматурги пропонували немало «авторських» масок, хоча уніфікованості концепту автора-персонажа драматургічний дискурс не прагне. Першою помітною експлікацією авторської проекції можна вважати Ілька Югу, містифікованого автора-персонажа «Патетичної сонати» М.Куліша, потім, після значної перерви, з'являються «Душа моя зі шрамом на коліні» Я.Верещака (автор-персонаж виконує функцію оповідача), «Десант» та «Синій автомобіль» Я.Стельмаха (автор-персонаж злитий з оповідачем), «Археологія» та «Смерть Ван Халена» О.Шипенка (автор-персонаж Олексій), «Двадцять такий-то з'їзд нашої партії» В.Діброви (авторська роль покладена на Ведучого, що коментує дію), «Прямий ефір» О.Ірванця (роль для режисера), «Життя на трьох» і «Танці гончарного кола» Л.Чупіс та ін.. Читацька маска представлена рідше, хоча можна зустріти апеляцію до глядацького залу як прийом, ремарки-інвокації до режисера (стиль Я.Верещака), залучення глядача як учасника гепінінгу (Ю.Тарнавський).

Специфічні проекції абстрактного автора і абстрактного читача, зустрічаємо у п'єсах Неди Нежданої: автор-персонаж («І все-таки я тебе зраджу») і читач-персонаж («Мільйон парашутиків») відкриваються для сприйняття лише за умови усвідомлення інтертекстуальних апеляцій, до яких провокують ці образи. Інтерпретаційні розбори драми «І все-таки я тебе зраджу» досі зосереджувалися округ постаті протагоністки Лесі Українки-Косач-Квітки у контексті «трьох мужчин у житті поетеси» (Заболотна, 2001, с.5), або в контексті навколосмертного досвіду, оскільки п'єсу, як вважає О.Бондарева «...наче структурує Лесина хвороба..., творчість поетеси описується як процес наблизений до хворобливого стану» (Бондарева, 2006, с. 218).



Говорити про текст, не зважаючи на голос абстрактного автора, як це робилося досі, завжди буває контроверсійно, тим більше, що цей голос у даному випадку експліковано через фігуру автора-персонажа (Драматурга), і підкріплено допоміжними персонажами (маски П'єро та Арлекіна – Білого та Чорного духів). Драматург розпочинає сценічне дійство декларацією власної волонтаристичної позиції: «Я – Драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора... Я оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попіл слів і пожовкле листя рухів... Я — ДРАМАТУРГ. Я падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрів-них сюжетів... Сьогоднішній сюжет — про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини — генія. Я напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз, п'єсу про солодку принаду талановитої і безталанної жінки. Я не прагну достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу» (Неждана, 2008, с.13). Драматург говорить як творець художнього світу, як деміург, як носій і джерело значень, пафосно вживаючи слів «оживляю», «геній», «любов і зрада», «притча», при цьому, як зазначає ремарка, класичною своєю зовнішністю дещо нагадує циркового ілюзіоніста. Абстрактний автор, у такий спосіб виявляє нюанс скепсису у ставленні до автора-персонажа та його мовлення, яке продовжиться відомою цитатою з книги Ф.Ніцше «Так говорив Заратустра»: «Назву я вам три перетворення духу: як дух стає верблюдом, левом – верблюд і, нарешті, дитиною лев» (Неждана, 2008, с.14).

Притча про перетворення духу і ще кілька відсилань до претексту «Заратустри» (Неждана, 2008, с.18-31) структурують концептосферу драми Неди Нежданої, даючи змогу бачити героїню Лесю у кореляції з ніцшеанським дискурсом. Хоча Леся Українка і належала до критиків Ф.Ніцше, як то видно з її епістолярії, але, на думку С.Павличко, з тієї причини, що вона «не вбачала зв'язку між власним індивідуалізмом та неоромантизмом і впливом Ніцше, хоча такий зв'язок, безперечно існував» (Павличко, 2002, с.58). Проте окреслення філософських основ модернізму, з яким пов'язують творчість Лесі Українки, та їх постулювання через міжтекстові зв'язки у межах п'єси «І все-

таки я тебе зраджу» було б не менш контроверсійним прикладом надінтерпретації, контроверсійним такою ж мірою як і повне ігнорування авторських намірів, задекларованих маскою Драматурга.

Творення нових смислів на межі перетину «Заратустри» та п'єси Неди Нежданої можна проілюструвати таким чином: витривалий верблюд терпляче несе тягар самотності і тисячолітніх цінностей – така Леся у стосунках з грузинським студентом Нестором, мудра, розсудлива, обважіла від хвороби і усвідомлення обов'язку бути Українкою; верблюд стає левом, а обов'язок поступається бажанню свободи і свободі бажань – така Леся у стосунках з Мержинським, інтелектуальна, волелюбна, пристрасна і нерозважлива жінка на прізвище Косач; дух перейшов у дитину, після забуття розпочалася гра і творення нових цінностей – така Леся у стосунках з Климентієм Квіткою, тепер Косач-Квітка, поблажлива і спустошена, і відкрита творчим злетам. Отже, сприйняття образу Лесі Українки через тексти Ніцше надає цьому образу нової символічності і притчевості, що було б неможливим без огляду на маску автора-персонажа, що є ключовою для розглянутої п'єси.

Моноп'єса Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» значима у контексті нашої роботи не лише тим, що пропонує такий цікавий елемент суб'єктної структури як читач-персонаж, а й тим, що для уможливлення функціонування цього образу використовується фіктивний тип іншотекстового включення, що його прийнято називати імітаційним інтекстом. Цей тип текстової вставки являє собою обмежену послідовність знаків, що укладається за певною, наперед відомою стильовою або жанровою моделлю (листа, телеграми, газетної статті, рекламного оголошення, вірша, пісні, книги) і є результатом виключно фантазії автора. Концепт «імітаційний інтекст» поєднує в собі риси як внутрішньої (автор передає право мовлення одному з персонажів) так і зовнішньої (інкорпорування у структуру художнього тексту елементів зовнішнього щодо нього простору) інтертекстуальності (Павличко, 2002, с.5) та екстраполює закономірності міжтекстових відношень на сферу віртуальних об'єктів.

Імітаційними інтекстом у моноп'єсі «Мільйон парашутиків» є щоденник, написаний протягом останнього дня життя єврейської дівчини Марії, щоденник-сповідь і одночасно сценарій майбутньої вистави одного актора, яку повинна зіграти її родичка, народженна після Холокосту. Героїня п'єси задумана як читач-інтерпретатор, що є проекцією абстрактного автора у формі ідеального реципієнта – актора, режисера. Цей драматургічний експеримент можливий у формі гри (у розумінні Й. Гейзінги) - дії, яка відбувається у певних рамках часу і місця, у видимому порядку за добровільно прийнятими правилами поза сферою необхідності і матеріальної користі. Справді героїня твору приймає дивні умови і правила, які їй пропоновані волею автора і бажанням фантастичної американської бабусі, не заради вигоди, бо вона не сприймає всерйоз реальності шалених грошей, які може успадкувати, а заради самого процесу гри, що потроху захоплює героїню. Місце (таємнича квартира у провінційному містечку), час (одна доба наповнена спогадами) і порядок (епізод за епізодом – всього сім, як сім свічок у мінорі) невірогідні, абсурдні, але цю умовність слід прийняти як аксіому, без доведення, бо без неї не розпочнеться головне.

Молода жінка довго долає внутрішні бар'єри, власну критичність та іронічність, тому спочатку такими немотивованим, штучними здаються і заповіт Елизабет Шварц, і неможливість вибратися з дивовижної квартири, і записки, і листи, і новий “якраз-на-мене-шитий” одяг в антикварній шафі, і навіть довідка про психічне здоров'я організаторки забави, смислу якої героїня не розуміє. Зображення внутрішнього психічного опору накинутому текстові, який треба прожити, у п'єсі Неди Нежданой детально і поетапно виписаний: «Відходить і сідає знов на ліжко, дістає щоденника, крутить в руках і знов відкладає. Ну не хочу я в це грати, не можу, це насилля! Хочеш дати грошей, так давай. Без усяких дурних умов. Я ж їх у тебе не канючила! От і не берися виховувати. Що ти знаєш про життя? Це, може, тобі, бабунько з твоїми мільйончиками, бракувало гострих відчуттів і негативних емоцій, а у мене їх повно — хоч греблю гати, штабелями складай. Не треба вони мені, ясно? І що

там настраждала моя далека родичка — мені нецікаво, у мене свого багна в житті доста!» (Неждана, 2008, с.125)

У процесі гри реалізуються два тексти: фіктивний – щоденник-хроніка і власне текст п'єси, який відображує враження, роздуми, емоційні реакції іншої жінки, читачки цього щоденника. Сприйняття інтексту фіксується детально, дослівно, у вигляді потоку свідомості, що поєднується ще й з театралізацією, яка вимагалася «правилами». Цікаво спостерігати як спочатку тексти контрастують – ліричний, сповідальний щоденник відштовхується іронічною свідомістю читачки, яка в'їдливо його коментує, передражнює, висміює, захищаючи себе від трагічного переживання. Але ось настає злам і потроху читання і програвання чужого життя стає програванням і життя власного. Спливають спогади, відчуття, розпочинається спілкування з авторкою щоденника як із живою людиною.

Це нагода поговорити з тим, кого немає, про різні речі на різних емоційних рівнях: про музику, про архітектуру, про народження і виховання дітей, про збереження національних традицій, про Бога і про любов. Поговорити щоб знайти відповідь на просте запитання: «Якщо тебе мають убити, ти ж повинен якимось збагнути завіщо?» (Неждана, 2008, с.152) Екзистенційні рефлексії читача-персонажа співпадають з вигаданим текстом, інколи навіть випереджають його припущеннями, адже починаючи від фізичних інтерференцій («Як я вгадала з сукнею, га? Геніально. Ні, все-таки рідна кров не водиця» (Неждана, 2008, с.130) і до інтимних сповідальних спогадів, таких як розбита скрипка, розлучені батьки, зневажене кохання і мрія про Париж – усе експлікує емотивність, співчуття, уподібнення до закладеного в іншому тексті. Оптимістичний тон твору Неди Нежданої заснований на самій можливості залишити щоденник, який хтось потім прочитає і зіграє, відчувши резонанс інтексту та його інтерпретації, але таку ідею важко прийняти і усвідомити, не взявши до уваги специфіку цілком нового для генези персонажної структури фігури читача-персонажа.

Висновки і подальші перспективи дослідження. Очевидно, що автор-персонаж та читач-персонаж усе частіше проявляються в структурі сучасної української драми як проекції абстрактного автора і абстрактного читача. Ці маски ще не вироблені і їх не вдається уніфікувати, вони інколи перебирають на себе функції оповідача або героя, інколи є носіями суб'єктивного тону, але при цьому не перестають бути вираженням авторського голосу, про що свідчить стилістичне зіставлення текстів ролей з текстом ремарок. Запровадження автора-персонажа і читача-персонажа збігається з високим рівнем умовності (неміметичності) драми, що навіть сприймається як певна штучність, угода, як-от встановлення «правил гри» безпосередньо перед виставою або на її початку. Фігура автора-персонажа трапляється частіше і виглядає природнішою, ніж читацька проекція, що пов'язана виключно з експериментом та настановою на ігрову відкритість тексту драми. Перспективи дослідження полягають у простеженні цих категорій на ширшому літературному матеріалі, що дозволить чіткіше окреслити суб'єктну сферу літератури постмодернізму.

## **5. Біографічна та автобіографічна драматургія як фекшен-біографія.**

### **Ідеологічний наратив**

Сучасна українська драматургія має значний масив текстів, у яких тією чи іншою мірою здійснено реконструкцію біографії засобами наративу. Найчастіше наративізується біографія митця, інтелектуала, державного або релігійного діяча. До «біодраматургії» долучилася своєю творчістю переважна більшість сучасних українських драматургів. Останнім часом вперше або у новій редакції різними шляхами оприлюднили п'єси Тамара Альохіна, Анна Багряна, Ярослав Верещак, Олександр Гаврош, Валерій Герасимчук, Тетяна Іващенко, Олена Клименко, Олег Миколайчук-Низовець, Неда Неждана, Станіслав Росовецький, Григорій Штонь та ін.

Крізь оптику драматургічного наративу спостерігаємо, що художня біографічна драматургія, що вийшла з-під пера цих письменників,

відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона корелює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, цінностями, переконаннями. Таким чином, ресурси наративу дають змогу розгледіти причину інтересу реконструкції біографії можливостями драматургії: цей інтерес полягає, крім іншого, у наративній природі і драми, і біографії – він ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду.

У найвужчому сенсі ми можемо говорити про наративізацію (епізацію) біографічної драматургії в окремих театральних формах, що наслідують поетику епічного театру, а також зовсім традиційні способи оприявлення наративу – репліки вісника, резонера, оповіді про події, що мають залишитися за сценою, а також ремарки, коментарі хору тощо. Якщо розглядати наратив ширше, у межах посткласичної наратології, зі структуралістської точки зору, ним є будь-яка репрезентація події адекватна для певного медіа.

Художні наративи були і залишаються не лише найкращим способом збереження і транслявання інформації про світ зовнішній щодо людини, але, насамперед, вони є способом організації її внутрішнього світу та її самоідентифікації. За умов зростання частки візуального контенту наративізовані біографії будуть творитися і передаватися переважно візуальним наративом.

В ієрархії академічної науки художня біографія вважається маловартісним об'єктом дослідницьких зусиль, досадним доважком до цінних фактів життя відомої особи, які важливо встановлювати. Якщо ж неспотвореного фактажу в художній біографії знайти не вдається, то її значення поблажливо недооцінюють. Відоме ім'я в заголовку тексту трактується як маркетинговий хід, хайп, гачок, на який письменник намагається зловити читача, і часто успішно. А тим часом художня біографія, з усіма її

відхиленнями, відгойдуваннями від встановленого наукою факту – часто при його замовчуванні та ігноруванні – творить у свідомості реципієнта альтернативну реальність, ймовірне минуле, приємний або огидний образ відомої особи. Творить на основі ненадійних джерел, неперевіреного факту, а то й просто плітки чи фейку. А якщо ця особа належить до культурного канону? Якщо вона є стрижнем національної ідентичності? Генієм людства? Тоді дослідницькі зусилля, можливо, вважатимуться актуальними і навіть дотичними до фундаментальної науки.

Художня біографія нагадує динамічну систему, у якій наратив, **ніби маятник** гойдається навколо архетипної історії, і це погойдування визначене моральними обмеженнями, нюансами характерів, особливостями культури, у якій сприймається твір. Міра відхилення від ціннісної матриці, міра можливого зла – ось що цікавить реципієнта. Бажання досліджувати сутінкову зону між добром і злом – ось що тримає увагу глядацького залу. Ще цікавішою може бути художня пропозиція, коли зображений біографічний персонаж рухається між двома протилежними етичними атракторами, (адже будь-яке мистецьке явище існує в динаміці цього руху), а реципієнт з подивом помічає, що сама етична система обертається і змінює полюси, і йому доводиться переорієнтовуватися в нових координатах, коли не ясно, що є добром, а що злом у звичному розумінні, коли ідентифікація з персонажем (читаймо «самоідентифікація») потрапляє під удар з боку власної етичної системи. Художня біографія має в основі не стільки міфогенний, круговий «шлях героя», скільки динамічну (хаотичну) структуру, рефлексію якої складно передбачити. Великий набір конкретних вихідних даних, фактів із життя, відомостей про персонажа, з якими реципієнт наближається до тексту біографіки, робить неможливим його лінійне прочитання, швидку інтерпретацію, а також ускладнює ідентифікацію з героєм.

Художня біографія вважається метажанром, що тонко тримає баланс між фактом, домислом і вимислом, але у вітчизняному літературознавстві існує тенденція не так критично оцінювати художній рівень зображеного світу такого

твору, як верифікувати фактаж, що стосується біографій прототипів героїв або історичних подій, які в ньому оприявлені. Домінуючий та переконливий статус фактів у художній біографії вважається цінним, легітимізує її в біографістиці. Художні твори, що лише відштовхуються від біографічних даних і вибудовуються за законами художнього тексту, філологічна наука відносить до квазі-біографій, до творів за мотивами біографій, до драматизованої документалістики, а самі вчені обмежують стратегію дослідження цих творів перевіркою їхньої референційності (Галич, 2015, с. 94–98). Але потреба ширшого дослідження «навколофактових» текстів зростає, бо збільшується кількість книжкової, театральної, кіно- і телепродукції, яка, не так втрачаючи, як імітуючи фактуальність, набуває популярності.

Науковий інтерес до проблематики художньої біографії простежується в багатьох сучасних наукових публікаціях. У теоретичних та історико-літературних дослідженнях увага переважно приділяється питанням розмежування фактичної та художньої біографії як специфічного утворення в літературі (В. Агєєва, Б. Мельничук, О. Галич, Д. Жуков, О. Дацюк, Н. Марченко, Т. Павлова, Г. Померанцева, Т. Потніцева, Н. Торкут, В. Чишко). Крім того, жанрово стильові особливості художньо-біографічної прози досліджують І. Акіншина, Н. Ігнатів, І. Савченко; наративні стратегії художньо-біографічного метажанру розглядають І. Колесник і Т. Черкашина, теоретичним і практичним аспектам літературної біографії присвятили розвідки Г. Александрова, І. Данильченко, С. Жигун, Ю. Коньшина, Л. Мороз. Художнє оприявлення біографії в драматургії досліджують О. Бондарева, Л. Закалюжний, Д. Карачова, Г. Каспич, Н. Мірошніченко, Ю. Скибицька та інші.

Дослідження художньої біографії не обходиться без спроб систематизувати літературні тексти, запропонувати класифікації, що могли б бути покладеними в основу жанрового поділу. Сніжана Жигун у статті «Роман Юрія Тиса “На світанку” як біофікція» детально розглядає деякі класифікації художніх біографій, після чого іронічно зазначає: «Усі ці класифікації



передбачають на маргінесі певне жанрове утворення, у якому є вигадка» (Жигун, 2021, с. 231). Цікаве спостереження, але варто додати, що жанрові утворення з домінуванням вимислу (художня біографія, белетрєзована біографія, квазі-біографія, фікшен-біографія) усе частіше опиняються в центрі уваги вчених. Попереду нас чекає термінологічна дискусія про дублетність названих термінів, бо йдеться, здається, про той самий жанровий різновид.

Розвиток драматургії, театру та екранних мистецтв — тих жанрів, які обирають об'єктом уваги життєписи та історичні факти, що творять їхні контексти, дивує різноманіттям способів біографічних реконструкцій. Поки українські науковці розмірковують про інтелектуальну біографію (Шаповал, 2020 с. 1–4), психобіографію (Александрова, 2021, с. 154) та міфобіографію (Славінська, 2010) — вирішують, наскільки важлива в них точність відтворення історичних та культурних реалій, — в екранних мистецтвах поряд зі знайомим байопіком виникає жанр біографічного фентезі (Welsh, 1993, р. 63), а поруч із досить фактуальною докудрамою — жанр мок'юментарі, де всі факти, із біографічними включно, відверто вигадані (Dictionary of Media and Communication, 2011).

Для означення гібридного мистецького продукту, що уникає конкретності історичного факту, імітуючи фактуальність і збільшуючи міру залучення творчої фантазії, помалу починає застосовуватися термін «фекшен» (faction). Ця назва не є строго термінологічна, її ще й досі беруть в лапки, вважаючи сленговим неологізмом, синонімом до терміну «роман нон-фікшн» (non-fiction novel)<sup>2</sup>, але практика вживання слова вже набагато ширша. По суті, йдеться не про жанр документалістики, а про тип художньої літератури і мистецтва зі значним ступенем свободи, де змішуються історичні, біографічні, документальні, міфологічні наративи, жанр, що перебуває на межі правди і

<sup>2</sup> В українському літературознавстві, щодо воєнної прози, цей термін однією з перших вживає Олеся Стужук: Стужук О. Мемуарна проза у воєнній літературі російсько-української війни. *International Journal of Slavic Studies*. 2020. No. 2. URL: <https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:EmornIg6ZzUJ:https://bibliotekanauki.pl/articles/1385237.pdf&cd=8&hl=uk&ct=clnk&gl=ua>

вигадки (fact & fiction), і, тримаючи читача в непевності, «характеризується саме надзвичайною розмитістю тієї межі».

Саме поява у сучасному словнику нового терміна «фекшен» (Dictionary of Media and Communicati, 2011, с. 139) указує на популярність цього жанру (або групи жанрів) у сучасній медіакультурі, з притаманною їй тенденцією вільної інтерпретації та обігрування історичних фактів та постатей.

Тому доцільно запропонувати жанровий різновид сучасної драматургії, заснованої на біографічних фактах, що характеризується максимальним синкретизмом правди і вимислу, називати фекшен-біографією або фекшен-біодрамою. Очевидно, припущенням, гіпотезою нашого дослідження є те, що сучасна драматургія переважно репрезентує біографію та її контексти як «фекшен», за формулою «факт + вигадка», із найрізноманітнішим співвідношенням компонентів, причому факт може виявитися неправдивим, а вигадка — найнеймовірнішою.

Варто дослідити на прикладах тенденцію розмивання документальних підвалин сучасних драматургічних реконструкцій біографій відомих людей, зокрема розглянути культурологічні та соціальні причини цього розмивання; виявити художні стратегії літературного тексту, що компенсують втрату фактуальності зображеної біографії/

Фекшен-тексти, що вибудовуються навколо життя відомої особи, вбирають пов'язані з нею оповіді, легенди, вигадки і припущення — усе цікаве, що підвищує популярність таких текстів. На образному рівні спостерігаємо тенденцію прикрасити письмо, загострити характери, пришвидшити фабулу, придумати яскраві деталі та зв'язки, адже белетризація біографії завжди була способом підтримувати інтерес до неї — варто згадати античні біографії та агіографічну традицію. Біографічні факти (якщо їх забагато) інколи можуть здаватися письменникові недоречними, банальними, надлишковими, тому виникає спокуса їх редукувати, відкинути або й підмінити заради полегшеності й симетричності художньої структури. Ще одна причина популярності жанрів фекшен — відсутність відомостей про знамениту особу — біографія

вибудовується більше на припущеннях, ніж на документах — професійну фантазію письменника ніщо не зупиняє, головне, щоб особа була знаковою, впізнаваною.

Варто визнати, що драматизовані та наративізовані біографії не так поширюють інформацію про відому постать, як є способом, через механізм ідентифікації, об'єднати групу реципієнтів навколо відомого персонажа з метою консолідації цієї групи. Наративи, міфології, символіка, закладені в текст, що заснований на реальному матеріалі, краще сприймаються реципієнтами, мають вищий рівень довіри, легше стають частиною досвіду. Упізнаване ім'я, цікавий контекст, яскрава легенда є основою вимислу драматурга, його міфотворчості, додають емоційності, а біографічний факт надає наративам заземленості, правдивості, авторитетності. Тому відхилення від фактуальної достовірності у фекшен-біографіях має викликати не снобістську критику, а уважне спостереження цього відхилення як такого, що активно впливає на цільову аудиторію. Відхилення від факту найчастіше є схилянням до певної ідеології

Отже, фекшен-біографія здійснює функцію не так інформування реципієнта, як його формування, а в ситуації з фекшен-біодрамою — це формування колективного реципієнта (якщо п'єса реалізується у виставі), здавалося б, за матрицею престижної біографії, а насправді за міфом, що здатен структурувати соціум.

## **6. Роль наративу для подолання травматичного досвіду національних катастроф**

Терапевтична функція наративізації драматургії полягає у компенсації травми якої зазнав український соціум, відновлення національної пам'яті, пошук та відновлення різних рівнів ідентичності.

Катастрофічне ХХ століття, що плавно перейшло в повне потрясіння століття наступне, залишило глибокий слід у пам'яті багатьох поколінь, здійснило травмуючий вплив не лише на тих, хто був свідками драматичних

подій минулого, а й на їх дітей, внуків і навіть правнуків. Осмислення цього впливу є фокусом спостереження значного масиву сучасного літературознавства, що стосується студій пам'яті, історичних наративів, біографічних досліджень художньої літератури тощо.

Навіть якщо ми не усвідомлюємо значення катастроф минулого, усе-таки їх відголоски є в нас самих, а, отже, існує потреба їх розуміння, прийняття, подолання. Ось чому основна тема нашої розвідки є актуальною для сучасного читача, особливо українського, для якого катастрофізм політичних трансформацій ще триває.

Щоб побачити, які ж моделі подолання травматичного досвіду національних катастроф пропонує сучасний автор художнього твору, сфокусуємося на наративному аспекті драматургічного процесу. Оскільки драматургія «заточена» на конфлікт, на боротьбу і, певною мірою, на катастрофу, то вона змушена працювати з найбільш важкими смислами, з важкими ментальними слідами минулого, що відповідним чином впливають на автора-наратора в момент написання. Для нього, в його творчій екзистенції, немає альтернативи можливості прожити біль своїх персонажів і виписати його, інакше доведеться довічно страждати від невимовленого болю персонажів-привидів.

Сучасна українська драматургія – частина літератури і театру, які були під колоніальним тиском майже стільки ж, скільки вони існували для суспільства. Новий погляд на постаті національної історії, реінтерпретація образів тих, кого ми звикли вважати героями, культуртрегерами, а може й проголошення нових імен, дають змогу авторові отримати ґрунт під ногами, пройти шлях від колоніального дискурсу до власного слова, сформувати позитивне сприйняття минулого і себе як його невіддільної частини. Адже персонаж багато в чому є проекцією автора. І лише після такої важливої творчої процедури самовизначення можливими стають теми масштабних суспільних потрясінь, що дають голос мікроісторіям, пересічним персонажам, «малим» людям, новим міфологемам. Але якщо автор ще не здобувся на власний голос,

то очевидним наслідком узалежнення від імперського центру стане автоколоніалізація – уже після одержання політичного звільнення – добровільне узалежнення від тих самих владних дискурсів, добровільна відмова від власного голосу, власних культурних потреб, і як наслідок розмивання усіх рівнів ідентичності, аж до повної її втрати.

На нашу думку, подолання травматичного досвіду національних катастроф часів колоніальної залежності здійснюється сучасною українською драматургією за певними образно-тематичними моделями, що можуть бути предметом постколоніальної критики.

Очевидним шляхом до подолання національних травм є повернення в культурний простір усього замовчуваного в колоніальному дискурсі: постатей, явищ, інтерпретацій. Першим кроком до цього є нова інтерпретація життя крізь призму творчості знаного канонізованого діяча культури – інтерпретація, що заперечує радянський політичний міф, час якого минув.

Право на перепрочитання або, як тут говориться, «розбронзовіння», одержали передусім Т. Шевченко, Леся Українка, І.Франко. Сучасні українські п'єси про них сповнені напружених психологічних моментів, несуть до глядача важливі особисті значення. До прикладу можна згадати «Сердечний рай або Оксана» О. Денисенка, «Його сіятельство поет» Г. Штоня, що присвячені Т.Шевченку, «І все-таки я тебе зраджу» Неди Неждани про Лесю Українку, «Таїну буття» Тетяни Іващенко, що розповідає про особисту драму І.Франка. Але повний перелік, безумовно, буде набагато більший і при цьому відкритий, адже кожне нове покоління намагається зафіксувати свою драматургічну версію найбільш знаного митця. Інтерес до розчакловування пам'ятників не обмежується найпомітнішою трійцею, до олюднення представлені М. Драй-Хмара («Погашені зорі» С.Росовецького), Ілля Репін (цикл п'єс «Репін» В.Герасимчука) та багато інших текстів і біографій.

Оскільки для значної частини українського суспільства втрата радянського міфу і досі є надзвичайно травматичною подією, то «полегшена» версія відомих-знакових постатей, а точніше образів-міфологем, адаптує

читача/глядача до нової постколоніальної реальності. Часто перепрочитання канону української культури має усі ознаки гібридності, у межах якої поєднуються міфологеми радянські й націєствердні, тому улюблені письменники часом постають близькими, але ходульними та ідеологічно заангажованими.

2. Наступним етапом є повернення в художній простір національних героїв, державних діячів, громадських лідерів. Така модель дає змогу не лише вербалізувати й візуалізувати постать ближчу до історії, ніж до мистецтва, а й розгорнути власну рецепцію історичного минулого, здійснити те, що було табуованим у радянській версії української культури. Причина табу – недоторканність Історії, непорушність її ортодоксальної версії, сакралізація самого слова «історія» та її догматів. Заборона на будь-яку неканонічну інтерпретацію власного минулого, жорстока розправа з «єретиками»-інтелектуалами, що сміли її порушити, була, безумовно, травматичним досвідом для підрадянських українців. Тому проговорюються не лише історичні постаті, а й розгортається дотична до них ділянка історичного ландшафту. Драматургія Олени Клименко у п'єсі «Святополк Окаянний» пропонує свою інтерпретацію киеворуської спадщини, п'єса «Алхімія Карла XII» О.Миколайчука-Низовця – українську версію Полтавської трагедії, текст «Останнього танго в Хусті» О.Гавроша говорить про розгромлену Карпатську Україну.

3. Постколоніальні ознаки має гендерне зрівноваження в сучасній українській драматургії. На власний голос здобувається жінка – драматургиня, жіночий образ стає центром п'єси і навіть вистави. Знаковою є поява в Україні першої антології жіночої драматургії «Мотанка», що її упорядкував світлої пам'яті класик сучасного драмопису Ярослав Верещак. Певно, що жінки пишуть (і писали) багато чудових творів, навіть проривалися на сцену, тому немає нічого унікального в публікації п'єси, написаної українською авторкою.

Інтерес до цього масиву текстів полягає в тому, що емоційна, наскрізь метафорична «жіноча» драматургія є втіленням творчості Іншого, категорія

якого є центральною в постколоніальних студіях. Дослідження творчості українських авторок доцільне, як у межах цього підходу, так і у межах архетипної критики літератури Східної Європи. Жінка у війні, еміграції, підрадянському колгоспному селі – українська жінка подвійно знецінена і за гендерною, і за національною ознакою. Але радянське міфотворення більш схильне до реалізації архетипу Великої Матері в літературі та мистецтві. Жінка тут надмірно героїзується, монументалізується, проявляє невластиві їй функції. «Батьківщина-мати», держава-монстр, що пожирає своїх дітей, з одного боку, багатостраждальна Україна, з іншого – ось що символічно транслює кожен жіночий образ в радянській традиції.

Тому такими важливими є тексти, що ламають стіну замовчування, знецінення, віктимізації. Свіжо звучать п'єси про долю Олени Теліги («Сум і пристрасть» Анни Багряної), творчу реалізацію Квітки Цісик та Катерини Білокур («Квітка на три місяці» О.Миколайчука-Низовця), монструозні пережитки радянської системи освіти («Замах на вбивство» Дарини Березіної), гібридну ідентичність травмованого («Буна» Віри Маковій) та багато інших.

4. Але найбільш успішною моделлю подолання травматичного досвіду, яку пропонують українські драматурги, є спроба прямо говорити про нього, говорити зсередини травмуючої ситуації, коли така ситуація визначає внутрішній світ художнього твору. Чи можлива чесна розмова про катастрофічні події минулого? Як виявилось, можлива, але за умови певної дистанції в часі і просторі як від самої події, так і від аб'юзивного впливу імперії, що підживлює внутрішніх цензорів і зовнішніх хейтерів. Можлива тоді, коли внутрішній світ художнього твору будується вільно, на завчасно розчищених від радянських міфологем територіях, будується з точним відтворенням ситуації катастрофи. Приклади, якими хотілося б проілюструвати цю тезу два: п'єси Павла Ар'є «На початку і наприкінці часів» та Неди Нежданой «Голос тихої безодні». Обидві п'єси опубліковані в Україні, є програмовими для письменників, збірки, у яких вони вміщені, названі за цими

п'єсами. Обидві мають сценічні реалізації і кінематографічні версії, що не залишають байдужим нікого – ні прихильників, ні зоїлів.

Ці приклади показують: якщо письменник може висловити травмуючий досвід, то ми одержуємо справді сильний драматургічний текст, а реалізовані режисерські та кінорежисерські інтерпретації це тільки підтверджують.

У фокусі уваги Павла Ар'є українська родина, що після Чорнобильської аварії повертається з евакуації й оселяється на території зони відчуження. Ці люди звикають до життя на забрудненій радіацією території, творять власний брутальний містичний світ, інтимно спілкуються з первісною одухотвореною природою, але при цьому зазнають нищівної соціальної стигматизації. Авторське бачення Чорнобильської катастрофи є трагічним не лише через зображення непоправної травми втрати дому, вигнання від могил предків, розпаду родини, але, передусім, через стигму переселенця/залишенця, що не дає цим людям жити ні на новому місці, ні на старому. Знятий за цією ідеєю повнометражний художній фільм «Брама» позиціонується як фільм жахів.

«Голос тихої безодні» Неди Нежданої (моноп'єса про відчуття крил за жанровим визначенням) також присвячена темі жаху виживання/невиживання української родини в часи Голодомору. Цей текст може прочитуватися як рустикальний хорор, або як ліричне інтонування голосу генетичної пам'яті, чи як реквієм за людьми, убитими Голодом, хоча фінал відкритий і ми цього напевно не знаємо. Відкритий рівно настільки, наскільки відкрите небо для зламаних крил.

Багаторівнева, варіативна, психологічно напружена п'єса тримається навколо стрижня віктимізації, якої зазнає героїня, зіштовхнувшись із розгортанням «червоного терору». Засобами театральної образності авторка візуалізує ламання психіки, сахання думки між добром і злом, наростання самозвинувачень, майже приреченні зусилля щось змінити загнаною в глухий кут жертвою. Відчаєм роздмухана пристрасть до аб'юзера перемагає, повністю підкорює, підштовхує героїню до самогубства – і тільки випадково, волею авторки, стає порятунком в останню мить. Вистава Ірини Волицької та Лідії



Данильчук (Творча Майстерня «Театр у кошику») звичайно запропонувала іншу концепцію, але для мене цей текст про неминуче підкорення сильної характерної жінки стихією невідворотного. Про колонізацію і поневолення.

Як бачимо, усі ці образно-тематичні моделі, ніби рамкою, об'єднані перманентною ситуацією катастрофізму ХХ століття, що перетікає у століття ХХІ з його новими викликами, соціальними, екологічними, гуманітарними. Про ситуацію, у якій ми перебуваємо зараз, навмисно не говоритиму, бо вона хоча й дотична до системи колоніальної спадщини, та перебуває поза межами цієї системи. Нині вже існує корпус драматургії тематично пов'язаної з гібридною російською агресією, але розглянутий він має бути в іншій дослідницькій парадигмі.

## **7. Наративні модифікації сучасної української драматургії.**

### **Історичний наратив.**

Сучасна українська драматургія відчуває «поворотний» момент епохи і відгукується на нього значним масивом текстів. Найцікавішими з позицій тлумачення наративного пласту є художньо-біографічна драматургія, у якій наративізується біографія митця, інтелектуала, державного або релігійного діяча. До «біодраматургії» долучилася переважна більшість сучасних українських драматургів. Останнім часом вперше або у новій редакції різними шляхами оприлюднили п'єси Тамара Альохіна «Повернення», «Одкровення від Тіціана», «Притча про Леонардо», «Істина, добро та краса» (цикл про художників), Анна Багряна «Останнє танго» (про Олену Телігу), Ярослав Верещак «Пекельна дорога до раю» (про Степана Бандеру), Валерій Герасимчук «Андрей Шептицький», Олександр Денисенко «Оксана», «Рєпін» (роман в 14 п'єсах), Тетяна Іващенко «Скаженна голубка», «Таїна буття», Олена Клименко «Святополк Окаянний», Олег Миколайчук-Низовець «Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза», «Квітка на три місяці» (Про Квітку Цісик і Катерину Білокур) Оноре а де Бальзак (співавт. НН), Гетьман і король, «Диригент янголів і яблука Самиренка», «Гайдамаки.Інші» Неда Неждана

(Онореадебальзак) Неда Неждана, ОТВЕТКА@UA Посвята співаку Василю Сліпаку з позивним «Міф», Станіслав Росовецький «Погашені зорі», «Петроній Янусович», «Шевченко під судом», «Мрії про Кобзаря 1859 р.», «Шекспір», Олександр Гаврош «Щоденник рядового Т.» Григорій Штонь «Його сіятельство поет», «На спаді літ...»

Художньо-біографічна п'єса має різні причини росту своєї популярності: як внутрішньолітературні, так і зовнішні чинники, пов'язані з життям суспільства. Ці завдання ми розв'язували раніше, у попередніх пороектах. Але наративний підхід відкриває ще один момент, раніше не помічений. Оповідь у біографічній драматургії набагато легше насичувати подієвістю, тобто простіше доводити, що зміни сцен і персонажів мають високий рівень подієвості (вони фактичні, результативні, нетривіальні, непередбачувані, незворотні, неповторювані і справляють вплив на свідомість персонажа), остільки глядач приходить на виставу, загалом, знайомий з біографією головного персонажа. Тобто драматург не витрачає ресурс на всебічну мотивацію в такому наративі.

Крім того, опиняючись у глядацькому залі, прийшовши на знайому біографію в театр, реципієнт не лише знає її поворотні моменти (події), а й симпатизує головному персонажеві, готовий до ідентифікації з ним. Тобто готовий до роботи із своєю власною ідентичністю, адже людина досягає саморозуміння через наратив та постійну самоінтерпретацію, за допомогою якої виявляє в своєму житті, моменти, що мають для нього сенс та соціальне значення. Тим-то до художньо-біографічних п'єс такий високий рівень очікування глядача, адже йдеться про роботу з базовими структурами його особистості, роботу з переживаннями, що мають характер автонарації. Очевидно, що таку гіпотезу треба доводити експериментально, але популярність найрізноманітніших біографій на теперішньому етапі національного життя підказує, що відбувається процес формування та корекції ідентичності глядача.

Найцікавішими у зв'язку з метою цього дослідження нам здалися п'єси Олега Миколайчука-Низовця, опубліковані у нещодавно виданій авторській

збірці «Алхімія часу» (Миколайчук-Низовець, 2019). П'ять із восьми п'єс, що ввійшли до цієї книжки, можна зачислити до біографічної драматургії, та й загалом біодрама переважає у творчості письменника. Сфокусовані на одній біографії або на біографіях особисто знайомих людей п'єси «Ассо та Піаф або Останній тост за Мермоза», «Оноре а де Бальзак» (у співавторстві з Недою Нежданою), «Диригент янголів і яблука Симиренка», засновані на симультанному прочитанні біографій людей, які поєднані авторським вимислом, п'єси «Кvitka на три місяці», «Гетьман і король», «Гайдамаки.Інші», містять інтертекстуальні відсилання до життєписів відомих діячів культури п'єси «Театр Скарбека» та «Зніміть з небес офіціанта або Навіщо нам торішній сніг».

Усі названі тексти мають надійну документальну основу, щодо якої автор надзвичайно коректний і старанний, історичні персонажі постають повнокровними, цікавими, поданими в найрізноманітніших контекстах, що досягається у непритаманний драматургії спосіб – через оповідні структури, що «склеюють» драматургічний текст.

Складно пригадати тексти цього письменника, до яких не залучено згадки про культурний пласт, кожна п'єса містить хоча б якесь відсилання до факту відомої біографії, навіть у фарсово-абсурдистській «Зніміть з небес офіціанта» згадано про Шекспіра (Миколайчук-Низовець, 2019, с. 340), щоб таким контекстом облагородити персонажа. У п'єсах «Гайдамаки.Інші» та «Гетьман і Король», що збудовані як зіставлення біографій, які переплітаються між собою у реальному (фактуальному) щодо художнього світу п'єси, або у снах, фантазіях, що є фікцією у художньому світі твору.

Переважно тексти Миколайчука-Низовця передбачають оповідача, що організовує нарацію – це екскурсовод, офіціант, кореспондент-інтерв'юер, режисер театру, та й просто голос, що веде в глибину оповіді, але часто нарація обходиться без цього.

Відберімо тексти, у яких самі біографії є організовувачими щодо оповіді-наративу. Такими є «Ассо та Піаф», «Диригент янголів і яблука Симиренка»,

«Квітка на три місяці», і вони вибудовані навколо конкретних біографій. У текстах звучать документальні свідчення та мікрооповіді про події, а, може, й самі події відбуватимуться перед глядачем. Підсилюють наративність насправді розрізнені факти життя, що фактично не мають бути пов'язані між собою, але вибудовуються у взаємозумовлену структуру всередині художнього світу. Цікаво дві оповіді поєднуються через зв'язок, що не є оповіддю, не має причинно-наслідковості, ні подієвості. Нехай Квітка Цісик отримує своє ім'я через враження від намальованих Катериною Білокур квітів, отже, долі двох мисткинь будуть переплетені і читатимуться разом як одна оповідь. Досить довільно Едіт Піаф пов'язана з Ассо через Мермоза, через її фантазію-кохання, а дружині актора Івана Миколайчука, Марічці сниться Тарас Шевченко саме тоді, коли її чоловік якраз одержує роль Шевченка у кінокартині «Сон». Ми бачимо, що оповідь вибудовується не стільки оповідним способом, скільки метафоричним, уникаючи слідування звичайній логіці. Але в кінці п'єси, ми розуміємо, що оповідь, насправді, була про події, а послідовність їх викладу була органічною і доцільною саме в межах художнього світу п'єси.

Наратив п'єси «Диригент янголів і яблука Симиренка» здійснюється завдяки введенню рамкового персонажа кореспондента Владислава та рамкової сцени інтерв'ювання немолодих уже доньок М. Леонтовича. Біографія композитора зринає в їх бесіді зі столичним журналістом і виходить за рамки власне-оповіді. Молодий недосвідчений кореспондент просить цікавих історій (до речі, оголює прийом створення себе як персонажа), він їх одержує, а оповіді оживають. По-суті, кореспондент творить нарис на очах у публіки, складає план, візуалізує оповідь, готує газетний матеріал, а дві підтоптані музи-співавторки надиктовують йому історію. Через таку граничну відвертість глядачеві здається, що те інтерв'ю народжується на його очах, і народившись, діє – ось і цитата з поліцейського документа озвучується жандармом, що його й укладав. Драматургія вривається в оповідь, потім оповідь стримує драматургію, глядач вислуховує розмови інтелектуалів та витримки з документів. Виставу прикрашає безсмертний «Щедрик», що його весь англомовний світ уважає

своєю різдвяною колядкою. А може це п'еса огранює пісню-мелодію, є наративною рамкою, контекстом геніального твору, розслідуванням про її батьківство?

Чому п'еса про М.Леонтовича називається «Диригент янголів і яблука Смиренка»? Хіба лише тому, що два українські інтелігенти загинули від рук чекістів, бо обидва мали на руках квитки на потяг з України? Може їх пов'язує яблуко з едемського саду Смиренка, те яблуко, що його смаковито трощить зубами убивця Леонтовича? Ці два символи репрезентують довоєнну Україну, округлини якої збираються в салоні пані Т. Про третій символ говорить з патефона сумнозв'існий Лев Троцький, говорить про український дух, козацький дух, от тільки цей дух нічим репрезентувати, хіба персоніфікувати бурсаками-хористами, але вони ще дуже молоді й наївні, та перейняті парубоцькими справами. Вони сповнені лихого передчуття та неприязні до більшовиків, а ті собі вибудовують плани поневолення України. Текст авторства Льва Троцького, його звернення до пропагандистів в Україні, сповнений щирого захоплення українським незламним духом, духом страшним, козацько-гайдамацьким, духом, що сподвиг українців до грандіозного повстання, духом, що дивовижним чином поєднаний з безмежною довірливістю й поступливістю. Голос Льва Троцького промовляє до нас сьогоднішніх. Це він є антагоністом п'еси – той голос із платівки, хриплий, тріскучий голос, що протистоїть хору «Щедрика». Голос темного генія, що вміє побачити глибинний український архетип... Тому геніальний «Щедрик» Миколи Леонтовича звучить тепер для вільного світу як безіменна колядка.

Драма із сонячним настроєм, п'еса «Ассо та Піаф» теж потрапила у підсумкову збірку Олега Миколайчука-Низовця (куди ж без неї)! У ній психологічна колізія – взаємини Ассо та Піаф. Тема створення чоловіком жінки на свій смак, ймовірно, закорінена в природній потребі творчого акту як способу самореалізації людини. Загальновідомим і улюбленим є міф про Пігмаліона. Менш оптимістично складаються стосунки Бога зі своїм образом і подобою – Адамом, а ще гірше з неслухняною Євою. Досвід показує, що

спілкування деміурга з власним творінням, особливо вдалим, є завжди драматичним. Асо залишає у минулому дружину, роботу, фінансову стабільність заради первісної, потужної потреби творчості – потреби виліпити нову істоту із, здавалося, пластичного матеріалу – вуличної співачки Едіт. Але оживлена Галатея несподівано вислизає із рук свого творця.

Тема була б тривіальною, якби не надана автором можливість зрозуміти “невдячну” жінку, яка традиційно засуджувалася за таких обставин. Не виправдати, бо виправдовують винного, не пояснити, бо пояснювати слід аномальне, не принизити співчуттям, а саме зрозуміти. Ключем розуміння є другий заголовок п’єси, який відкриває інший рівень прочитання тексту: “Перший тост – за Мермоза!” Лише натяками означені взаємини Едіт та Мермоза – славетного авіатора, бо це примарні, таємничі взаємини людини зі своїм ідеалом. Мермоз фігурує у п’єсі як спогад, мрія, як віртуальна реальність, але його вплив на Едіт є надзвичайно потужним. Він символ того світу, якого прагне ця жінка, він вказує той шлях, який має пройти Едіт, щоб стати Піаф. Захоплення ідеалом, прагнення досягти його, надихає співачку, дає їй сили змінити себе і своє життя. Та ось життя змінено, починається новий етап саморозвитку Едіт – і гине легендарний Жан Мермоз, і немає значення для читача, чи його літак зникає в горах, чи в глибинах бентежного жіночого серця, чи те й інше одночасно. Так ліпить себе жінка, створює себе, поетапно моделює себе, залучаючи усі можливі засоби, як реальні (Асо), так і напівпридумані (Мермоз). Конфлікт між Асо та Піаф полягає у різному підході до стосунків, у невідповідності сподівань обох. Ці сподівання неможливо гармонізувати, адже кожен відпочатку ішов своєю дорогою, навіть не знаючи про це.

Вище вже було сказано про те, що примарний Мермоз насправді і є найреальнішим рушієм подій, хоча його не-зображення, ймовірно, руйнує наративний план. Але текст цієї не обходиться без власного наратора – на цю роль потрапляє Симона – сестра і подруга Едіт, авторка спогадів про неї. Симона – і суперниця, і ревнива «тінь» Едіт – «присвоює» її славу після

фізичної смерті через власний біографічний текст, і, можливо, по-своєму розповідь життя співачки.

Цікаві подвоєння у творчості Олега Миколайчука-Низовця не обмежуються поетично і довільно зближеними біографіями. Якщо порівнювати далі квіти і яблука, тобто п'єси «Квітка на три місяці» і «Диригент янголів і яблука Самиренка», то одержуємо протиставно вибудовані наративи чоловічого світу і наративи світу жіночого. У центрі жіночого світу – дитина (справжня або бажана), а в центрі чоловічого, як ми вже сказали – творчий проект (опера, сад, концерт, музичний твір). Тому в п'єсі працює одночасно і міф, і його нарація, і символічне представлення: яблуко, квітка, блакитні очі коханих.

Якщо «Ассо та Піаф» наратив про життя жінки в чоловічому світі, то п'єса «Квітка на три місяці» показує жінку у світі жінок (знову зіставно-протиставні порівняння запрошуються!). Коли постає питання, на що витратити останні три місяці свого життя, Квітка, замість боротися за Оскар, взялася записувати українські пісні (Миколайчук-Низовець, 2019, с.118). Квітка пише альбом для України, яка колись розквітне, бо так говорили її батьки (Миколайчук-Низовець, 2019, с.121). Кейсі перед лицем вічності сповідує родинний обов'язок, прагне виконати батьківський заповіт. Розмови Квітки і Катерини, що відбуваються в оніричній реальності, звучать як інтермедії і вказують на містерійну організацію біографічного наративу, чи оніричну організацію агіографічного наративу. Голос Квітки Цісик, картини Катерини Білокур перегукуються, злотовуються, зрощуються з поезією Ліни Костенко. Сухий наратив пронизується різкими поетичними рядками. Поезія підсилює відсторонену нарацію, квіти з вишиванок доповнюються квітами з малярських полотен, а долі жінок примхливо сплітаються у вигадливий візерунок. Жіночий світ, поєднаний примарною нарацією, торжествує над силами деструкції, уможлиблюється через творчість і взаємодопомогу.

## ВИСНОВКИ

1. Найпершим і найважливішим висновком є можливість працювати з драматургією із застосуванням наративного підходу. У межах класичної наратології ми можемо говорити про наративізацію (епізацію) драматургії в окремих театральних формах, що наслідують поетику епічного театру, а також зовсім традиційні способи оприявлення наративу – репліки вісника, резонера, оповіді про події, що мають залишитися за сценою, а також ремарки, коментарі хору тощо. У межах посткласичної наратології, яка розглядає наратив широко, зі структуралістської точки зору, ним є будь-яка репрезентація події адекватна для певного медіа.

2. Наративи були і залишаються найкращим способом збереження і транслявання не лише про світ зовнішній щодо людини, але, насамперед, це спосіб організації її внутрішнього світу та її самоідентифікації. За умов зростання частки візуального контенту наративи будуть утворюватися і передаватися переважно у візуальних формах, що має бути враховано в наукових підходах. Посткласична наратологія має бути інтердисциплінарний проектом, а будь-яка серйозна літературна теорія не зможе обходитися без вивчення нелітературних текстів.

3. Твори сучасної української драматургії ідуть в ногу з часом. Сучасна драма відмовляється від мімезису на користь дієгезису; засновується на стійких причинно-наслідкових зв'язках, що є ознакою оповідності; передбачає фікційну особистість, наділену свідомістю; демонструє мережу точок зору, виражених персонажною структурою; не обходиться без конфлікту; епізує дійство; показує особисту історію в контексті культури. Вона корелює з театром і кіно, виходячи в площини інших медіа, ставить у фокус свого інтересу людину з її емоціями, цінностями, переконаннями. Таким чином, можливості наративний підходу дають змогу розгледіти причину інтересу до драми біографічної: цей інтерес полягає, крім іншого, у наративній природі і драми, і біографії – він ґрунтується на оповіді, що є транслятором людського досвіду.



4. На прикладі текстів одного автора можна показати як наратив організовує художній світ літературного твору, та як художні світи одного автора корелюють між собою. Найпродуктивнішою у О.Миколайчука-Низовця є модель біографічної драми, через яку автор працює із зацікавленим глядачем, дає йому змогу досягти саморозуміння і самоінтерпретації, виявляє в його свідомості моменти, що мають для нього сенс та соціальне значення. Наративний підхід дає змогу побачити в п'єсах одного автора паралельні структури: зіставлення життєписів відомих людей, митців та інтелектуалів, історичних та релігійних діячів, чоловіків і жінок. Події поєднані в єдине текстуальне полотно прийомами більш символічними, ніж наративними, але високий наративний рівень допомагають зберігати уведення в текст постатей персонажів-нараторів.

## СПИСОК ВИКОРИСТАНОЇ ЛІТЕРАТУРИ ТА ДЖЕРЕЛ

1. Александрова Г. Автор і герой біографічного роману: аспекти комунікації (на матеріалі роману Степана Процюка «Маски опадають повільно»). Українська біографістика. 2021. Вип. 22. С. 151-165.
2. Аникст А. Западная драма середины XX века (Хроника с комментариями). / Современный зарубежный театр. Москва: «Наука», 1969. С. 5-38.
3. Арістотель. Поетика. Київ: Мистецтво, 1967. 134 с.
4. Арто А. Театр и его двойник: сборник. Москва : Мартис, 1993, 191 с.
5. Бентли Э. Жизнь драмы. Москва : Искусство, 1978. 368 с.
6. Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2006. 512 с.
7. Бюлер К. Теория языка. Репрезентативная функция языка. Москва: Прогресс: Универс, 1993. 501 с.
8. Васильєв Є. Сучасна драматургія : жанрові трансформації, модифікації, новації : монографія . Луцьк : ПВД «Твердиня», 2017. 532 с.
9. Волькенштейн В. Драматургия. Москва : Советский писатель, 1960. 338 с.
10. Галич О. «Остання із роду Болейн» Карен Харпер як квазі-біографія/ Слово і час. 2015. № 8. С. 93-98. – Режим доступу: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich\\_2015\\_8\\_18](http://nbuv.gov.ua/UJRN/sich_2015_8_18)
11. Гегель Г. В. Ф. Эстетика /Георг Вильгельм Фридрих Гегель / [сочин. в 4 т.]. Москва : Искусство, 1971. Т.3. 624 с.
12. Жигун С. Роман Юрія Тиси «На світанку» як біофікція / С.В. Жигун // Українська біографістика. 2021. Вип. 21. С. 231-241.
13. Заболотна В. Поїхали! Український театр. 2001. № 6. С.4-7.
14. Загребельна Н. Ліричний суб'єкт поезії XX століття: форми конституювання та репрезентації: автореф. дис... канд. філол. наук: / Київський національний ун-т ім. Тараса Шевченка. Київ, 2008. 18 с.

15. Как всегда – об авангарде : Антология французского театрального авангарда. Москва: ТПФ «Союзтеатр», Изд. «ГИТИС», 1992. 288 с.
16. Каллер Дж. Теория литературы: краткое введение. Москва: Астрель: АСТ, 2006. 158 с.
17. Кемпбелл Дж. Тысячеликий герой /перекл. О.Мокровольського. Київ: Terra Incognita, 2021. 416 с.
18. Клековкін О. Ю. Сакральний театр: Генеза. Форми. Поетика (Структурно-типологічне дослідження) : монографія. Київ: Державний інститут театрального мистецтва ім. Карпенка-Карого, 2002. 272 с.,
19. Корнієнко Н. Лесь Курбас: репетиція майбутнього. Київ: Факт, 1998. 469 с.
20. Курбас Л. Про ритм як основу театрального мистецтва // Філософія театру: упоряд. М. Лабінський. Київ : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2001. С. 248-251.
21. Лесь Курбас у театральній діяльності, в оцінках сучасників, документах / заг. ред., передм. і приміт. проф. В. Ревуцького ; упорядн. і техн. ред. О. Зінкевич. Балтимор, Торонто : «Смолоскип» ім. В. Симоненка, 1989. 1026 с.
22. Литературная энциклопедия терминов и понятий/ ред. А.Н. Николюкина. Москва: Интелвак, 2001. 1600 с.
23. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / під ред. Ю. Коваліва. Київ : Академія, 2007. Т. 1,2.
24. Миколайчук-Низовець О. Алхімія часу. Збірка драматургічних творів. Київ: Світ Знань, 2019. 348 с.
25. Неждана Н. Провокація іншості: п'єси. – Київ: Український письменник, 2008. 277с.
26. Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології / Упорядник І.В. Папуша // Studia methodologica. Випуск 24. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2008. 278 с.
27. Остин Дж. Избранное. Москва : Идея-Пресс, 1999. 332 с.

- 28.Паві П. Словник театру/пер. М. Якуб'як. Львів: Вид. центр ЛНУ ім. І.Франка, 2006. 640 с.
- 29.Павличко С. Теорія літератури /передм. М.Зубрицької. Київ:Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2002. 679 с.
- 30.Платон. Держава, Київ: Основи, 2000,355 с.
- 31.Ромм А. Американская драматургия первой половины XX века. Ленинград: Искусство, ЛО, 1978. 247 с.
- 32.Собчук О. Переосмислення понять наративності, персонажа і фокалізації в сучасній когнітивній наратології // Магістеріум. Літературознавчі студії. 2012. Вип. 48. С. 108-113.
- 33.Славінська І. Порно Ульяненка, околиці Дністрового, біль Процюка. Українська правда. 31 травня 2010. Режим доступу: <https://life.pravda.com.ua/culture/2010/05/31/49379/>.
- 34.Смілянська В. «Святим огненным словом...» Тарас Шевченко: поетика. Київ: Вид-во «Дніпро», 1990. 290 с.
- 35.Сонді П. Теорія сучасної драми. Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2015. 132 с.
- 36.Сосюр де Ф. Курс загальної лінгвістики. Київ: Основи, 1998. 324 с.
- 37.Сучасна українська драматургія : альманах / упоряд. і автор передм. Я.М. Верещак. Київ: Фенікс, 2007. Вип. 4. 344 с.
- 38.Ткачук О. Наратологічний словник. Тернопіль: Астон, 2002, 173 с.
- 39.Черкашина Т. Наративні особливості художньо-біографічної прози: автор і читач : автореф. дис. канд. філол. наук : 10.01.06. Тернопіль, 2007. 20 с.
- 40.Шаповал М. Художня біографія інтелектуала у драматургії С. Росовецького. Синопис: текст, контекст, медіа. 2020. Т. 26. Вип. 1. С. 1–10. Режим доступу: <https://doi.org/10.28925/2311-259x.2020.1.1>
- 41.Шмид В. Нарратология. Москва: Языки славянской культуры, 2003. 312 с.
- 42.Bennett A. The Author. London and New York : Routledge, 2005. 151 p.

43. Chandler D., Munday R. Dictionary of Media and Communication. Oxford University Press, 2011. 472 p.
44. Fisher W.R. The Narrative Paradigm: an elaboration. Communication Monographs. Hague : Springer, 1985. p. 347-367.
45. Herman L., Vervaeck B. Handbook of Narrative Analysis: Written and translated from Netherlands by Luc Herman and Bart Vervaeck. Lincoln and London : University of Nebraska Press, 2005. 232 p.
46. Kreisworth M. Trusting the Tale: the Narrativist Turn in the Human Sciences. New Literary History. 1992. Vol. 23. № 3. p. 629–657.
47. Miller Hillis J. "Narrative" in Critical Terms for Literary Study, edited by Frank Lentricchia and Thomas McLaughlin / J. Hillis Miller. – Chicago : University of Chicago Press, 1995. – P. 66 – 79.
48. Podlesnigg, C. Preserving Life and Resurrecting the Dead: Toward a Theory of the Biodoc – P.11. - [Електронний ресурс]. – Режим доступу: <http://www.diva-portal.se/smash/get/diva2:1131293/FULLTEXT01.pdf>
49. Prince G. A Dictionary of Narratology. Lincoln: University of Nebraska Press, 1989, 2003. 126 с.
50. Studia Methodologica. Випуск 16. Тернопіль: Редакційно-видавничий відділ ТНПУ, 2005
51. Welsh J.M. Hollywood «Faction» and the New Biofantasy. Studies in Popular Culture. 1993. Vol. 15, no. 2. p. 57–66.
52. What is Narratology: Questions and Answers Regarding the Status of a Theory. Edited by Tom Kindt and Hans-Harald Muller. Berlin: Walter de Gruyter, 2003.