

**Міністерство освіти та науки України  
Житомирський державний університет  
імені Івана Франка**

На правах рукопису

**ВЕСЕЛОВСЬКА НАТАЛІЯ ВАСИЛІВНА**

**УДК 821.161.2-2**

**ПСИХОЛОГІЗМ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ  
XXI СТОЛІТТЯ**

10.01.01 – українська література

Дисертація на здобуття наукового ступеня  
кандидата філологічних наук

**Науковий керівник:  
Когут Оксана Володимирівна  
доктор філологічних наук,  
професор**

Житомир – 2016

## ЗМІСТ

ВСТУП .....	3
РОЗДІЛ 1 ПСИХОЛОГІЗМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ .....	10
1.1. Трансформована дійсність у сучасній психологічній драмі.....	11
1.2. Палімпсест психологізму української драматургії як літературознавча проблема .....	23
Висновки до першого розділу .....	38
РОЗДІЛ 2 ЖІНОЧА ПСИХОЛОГІЯ ЯК ОБ'ЄКТ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ .....	40
2.1. Морально-етичні й емоційно-інтелектуальні постулати психологізму в драматургії кінця ХХ – початку ХХІ століття .....	42
2.2. Гра як спосіб подолання дисгармонії та поштовх до само ідентифікації .....	54
2.3. Психотип сучасної жінки з погляду фемінності та маскулінності .....	70
Висновки до другого розділу .....	92
РОЗДІЛ 3 ХРОНОТОП ЯК СЮЖЕТОТВІРНА ПАРАДИГМА ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ .....	95
3.1. Психологічний макро- і мікросвіт особистості як феномен відображення буття в сучасній драмі .....	98
3.2. Хронотоп як складник жіночого світосприйняття .....	110
3.3. Психологічні колізії як основа конфлікту .....	132
Висновки до третього розділу .....	152
ВИСНОВКИ .....	155
СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ .....	161

## ВСТУП

**Актуальність дослідження** зумовлено активізацією наукової рецепції явища художнього психологізму в контексті епохальних суспільних й етико-естетичних трансформацій та потребою осмислення ціннісної основи людського буття.

Новітній етап освоєння психоаналітичної дійсності за допомогою різновекторної методології та формування започаткованого Нілою Зборовською вітчизняного психоаналітичного напрямку дослідження літератури крізь призму національного та колонізованого суб'єктів спонукають до осмислення проблем психологізму і в теоретичному, і в практичному аспектах. Зміна концепції людини й світу і, відповідно, поетики психологічного зображення та специфіка потрактування психологізму, спроектованого в річище художньої творчості, стають підґрунтям для сучасних наукових розвідок. Підвищений інтерес вітчизняної літературознавчої науки до проблеми психологізації літератури (праці Віри Агєєвої, Юрія Безхутрого, Оксани Бідюк, Тамари Гундорової, Оксани Забужко, Володимира Панченка, Андрія Печарського, Ольги Ситник та інших) підтверджує актуальність наукової рецепції художнього психологізму та окреслює перспективу внесення психоаналітичних ідей до загальної картини філософських уявлень про людину. Особливо важливо це для української драматургії як складника національного літературно-мистецького простору, у якому віддзеркалюються всі тенденції сучасного етапу розвитку письменства.

Вивченню національної драматургії кінця XIX – початку XXI століття присвячено низку праць, серед яких найбільш ґрунтовними є монографія Олени Бондаревої, Оксани Когут, Мар'яни Шаповал. Прте в них недостатньо глибоко проаналізовано особливості психологізації персонажів у сучасних п'єсах. Крім того, в українському літературознавстві немає спеціального системного дослідження психологізму сучасної драми. Тож актуальність теми зумовлено також потребою в такій комплексній аналітичній студії.

Усталена думка щодо відсутності у постмодернізмі глибинного психологізму (І. Хассан) потребує перегляду, позаяк більшість українських

п'єс, написаних на зламі ХХ – ХХІ століть, підтверджує не лише наявність психологізму в постмодерному тексті, а й широкий діапазон його художнього вираження. Новий світоглядний рівень сучасної людини засвідчує свободу не тільки в осмисленні всіх сфер й аспектів суспільного буття, але й у мистецькому відображенні. Крім того, у новітніх способах реалізації психологізму в сучасній драматургії прочитуємо актуальні філософсько-психологічні проблеми, що вказують на здатність літератури не лише реагувати на життєво важливі аспекти, а й почасти прогнозувати їх.

Отже, українська драматургія кінця ХХ – початку ХХІ століття є цікавим матеріалом для наукових літературознавчих студій, а дослідження її психологізму – спробою аналізу сучасного етапу розвитку національної драми в ракурсі освоєння психоаналітичної дійсності.

#### **Зв'язок роботи з науковими програмами, планами, темами.**

Дисертацію виконано в Житомирському державному університеті імені Івана Франка на кафедрі українського літературознавства та компаративістики в рамках науково-дослідницької роботи над проектом «Історична поетика української літератури». Тему дисертації затверджено на засіданні вченої ради Житомирського державного університету імені Івана Франка (протокол № 3 від 24 жовтня 2014 року) та скоординовано на засіданні Бюро наукової ради з проблеми «Класична спадщина та сучасна художня література» НАН України з проблеми при Інституті літератури імені Т. Г. Шевченка НАН України (протокол № 4 від 26 листопада 2013 року).

**Метою** дослідження є комплексний аналіз явища психологізму в сучасній українській драматургії, з'ясування його специфіки та тенденцій художньої трансформації.

Досягнення мети передбачає розв'язання таких **завдань**:

- 1) висвітлити основні етапи критичного освоєння явища психологізму в літературі;
- 2) з'ясувати особливості психологічного осмислення дійсності та способи реалізації художнього психологізму в сучасній українській драматургії;

- 3) проаналізувати засоби психологізації персонажів крізь призму сюжетних колізій;
- 4) означити морально-етичні й емоційно-інтелектуальні прерогативи психологізму в аналізованих драматичних творах;
- 5) схарактеризувати психотип жінки-персонажа в контексті фемінності та маскулінності;
- 6) розглянути хронотоп як сюжетотвірний та психологізаційний чинник сучасної української драматургії.

*Об'єкт дослідження* – драматичні твори українських письменників кінця ХХ – початку ХХІ століття з виразною психологічною домінантою («Кольори» Павла Ар'є; «Рододендрон» Анни Багряної; «Станція» Олександра Вітра; «Охоронець для янгола» Надії Гуменюк; «Гостарбайтерські сезони» Наталки Доляк; «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» Олександра Ірванця; «Неаполь – місто попелюшок» та «Тріумфальна жінка» Надії Ковалик; «Мужчина за викликом» Євгенії Кононенко; «Квартет для двох» Анатолія Крима; «Вокзал і люди» та «П'ять нещасних днів» Ігоря Липовського; «Межа кохання – пологовий будинок» Наталки Максимчук; «Саламандри» Тетяни Мельник (Добрушиної); «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця; «Заблукані втікачі», «Мільйон парашутиків», «Коли повертається дощ», «Пророкування минулого, або угода з ангелом», «Самогубство самотності» Неди Нежданої (Надії Мірошниченко); «Дев'ятий місячний день», «Осінні квіти», «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської (Хребтової); «Давай пограємо», «Зачаровані потвори» Сергія Щученка).

*Предметом дослідження* – способи та прийоми психологізації в сучасній українській драмі, художні форми вияву психологізму.

**Теретичною та методологічною** базою дисертації є праці українських і зарубіжних учених з питань теорії та історії літератури загалом і драматургії зокрема (Віри Агеевої, Анатолія Андреева, Бернхарда Асмута, Михайла Бахтіна, Олени Бондаревої, Михайла Возняка, Тамари Гундорової, Володимира Гуменюка, Жака Дериди, Андрія Єсіна, Ніли Зборовської,

Ольги Золотухіної, Оксани Когут, Юлії Крістевої, Нонни Копистянської, Неллі Корнієнко, Наталії Малютіної, Лариси Мороз, Соломії Павличко, Ярослава Поліщука, Олександра Потебні, Миколи Сулими, Людмили Тарнашинської, Василя Фащенко, Мар'яни Шаповал, Олени Юрчук та ін.), філософських, психологічних, психоаналітичних та соціологічних досліджень (Альфреда Адлера, Олександра Демидова, Еріка Берна, Михайла Бехтерева, Йогана Гейзинги, Ентоні Гідденса, Станіслава Грофа, Ігоря Кона, Жака Лакана, Карла Леонгарда, Абрахама Маслоу, Іосифа Мунермана, Ганса Сельє, Зигмунда Фрейда, Еріха Фромма, Карла-Густава Юнга та ін.).

**Методи дослідження** зумовлені метою та завданнями і ґрунтуються на застосуванні системного підходу до аналізу художньої структури тексту із використанням *психоаналітичної теорії*, що дозволяє зацентувати увагу на латентних смислах, з'ясувати семантику прихованих бажань і потреб, відстежити втілення глибинних і суперечливих процесів у сюжетах та образах п'єс.

Апелювання до *фрейдівської методології* класичного психоаналізу дає змогу розглянути твір у контексті маскуванню несвідомого крізь призму категорій «едипового комплексу», «сублімації сексуальних бажань», «психологічної втечі», «механізмів психологічного захисту». Принципи *юнгіанівської аналітичної психології* застосовуємо під час розгляду «індивідуального несвідомого», «колективного несвідомого», «архетипних образів», а на текстуальному рівні – архетипів Тіні, Персони, Аніми, Анімусу, Самості. Використання *лаканівської концепції* дозволяє відстежити «домінування несвідомого», «мови несвідомого». У контексті *фроммівського психоаналітичного вчення* до аналізу залучено «теорію відчуження» (негативної свободи). *Адлерівську індивідуальну психологію* представлено «соціальним почуттям». У руслі *психологічного аналізу* дослідження застосовано положення *гуманістичної теорії Абрахама Маслоу* (відстеження процесу самоактуалізації) і *теорію стресу Ганса Сельє* (втрата адаптаційних

ресурсів). *Психотерапевтичний метод дослідження* використано з метою репрезентації ігрової діяльності як зцілювального процесу в інтерпретації *психодрами Якоба Морено та театротерапевтичної теорії Миколи Євреїнова*.

Окрім основних методів, застосовано *інтертекстуальний* як спосіб прочитання текстів та впізнавання «чужого» письма в алюзіях, ремінісценціях і цитатах із новим смисловим і образним наповненням. *Постколоніальний підхід* зреалізовано в контексті дослідження девіантної поведінки, порушення адаптивних соціальних механізмів та активізації генетичної пам'яті.

Вужчі аспекти досліджуваного матеріалу розкрито з допомогою *розгляду системи предметних деталей*. Це видається особливо важливим, оскільки образ-деталь виконує функцію будівельного матеріалу всіх складників макроструктури драматичного твору. Ефект взаємодії змісту і форми як результат застосованого прийому забезпечує цілісність аналізу художнього твору.

**Наукова новизна** одержаних результатів дисертації полягає в тому, що: *вперше* в українському літературознавстві комплексно проаналізовано особливості психологізму сучасних драм, зокрема досліджено способи, засоби та прийоми психологізації та їх вплив на сюжетотвірну й хронотопну структуру творів; простежено художнє зображення наслідків психологічної втечі від реальності (ескапізму) в соціальному і внутрішньоособистісному аспекті, втілених в епістолярному адюльтері, акцентуаційних станах, мотивах психічних хвороб та ігрової залежності.

Виведено психотип сучасника, визначено особливості його світосприйняття крізь призму соціальних травм і внутрішньоособистісних конфліктів на тлі зміщеного хронотопу. *Розширено уявлення* про особливості постмодерного відображення дійсності як сучасного способу сучасного драматургічного сюжетотворення; відстежено взаємозв'язок психолого-світоглядних категорій із художньо-образними чинниками їх відтворення в драмах досліджуваного періоду. *Поглиблено науково-теоретичні положення літературного прийому «гра у грі»* шляхом розгляду його способами: 1)

психологізації сюжету з акцентом на амбівалентності: позитивній (психотерапевтичній) та негативній (паталогічній); 2) деконструкції як розгалуження, нашарування та поєднання різних видів хронотопу. *Простежено й уточнено* засади художнього психологізму. *Доведено*, що психологізм є характерною рисою української драматургії межі ХХ–ХХІ ст. Дістали *подальший розвиток* дослідження психологічних колізій як основи конфлікту й сюжету, тобто засобу характеротворення сучасних п'єс та вчення про часопростір як спосіб відтворення дійсності в добу постмодерну.

**Практична значення одержаних результатів** полягає в подальшому використанні його висновків та узагальнень для нових розвідок у царині сучасної української драматургії, розробці навчальних курсів з історії української літератури, спецкурсів із сучасної драматургії, створенні підручників і посібників.

**Апробація результатів дисертації.** Результати дослідження апробовано у формі доповідей на звітних наукових конференціях кафедри філології та перекладу Івано-Франківського національного технічного університету нафти і газу (2011 – 2013 роки), на наукових та науково-практичних конференціях різного рівня, зокрема, *міжнародних*: «Лінгвокомунікативні аспекти професійної підготовки майбутніх фахівців нафтогазової галузі в контексті освітньої євроінтеграції» (Івано-Франківськ, 2014), «Літературний процес: мова мистецтв і мистецтво мови» (Київ, 2014), VI Міжнародній науковій конференції «Мова, культура і соціум у гуманітарній парадигмі» (Кам'янець-Подільський, 2015) та Всеукраїнській науковій конференції «Сучасні проблеми гуманітаристики: світоглядні пошуки, комунікативні та педагогічні стратегії» (Рівне, 2014).

**Публікації.** Основні положення та результати дослідження викладено в 6 одноосібних статтях, із яких 5 – у провідних фахових виданнях України, 1 – в іноземному.



**Структура та обсяг роботи.** Дослідження складається зі вступу, трьох розділів, висновків, списку використаних джерел (270 позицій). Загальний обсяг дисертації – 186 сторінок, з них – 160 – основного тексту.

## Розділ 1

### ПСИХОЛОГІЗМ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ: ІСТОРИКО-ТЕОРЕТИЧНІ АСПЕКТИ

Перший розділ присвячено висвітленню загальнотеоретичних питань художнього психологізму крізь призму класичної і новітньої психоаналітичних інтерпретацій та аналізу знакових напрацювань вітчизняного літературознавства в цій сфері.

У підрозділі 1.1. «Трансформована дійсність у сучасній психологічній драмі» зосереджуємо увагу на зв'язку новітньої концепції особистості з прийомами художнього психологізму в драмі кінця ХХ – поч. ХХІ століття, пропонуємо типологію цих прийомів, інспірованих завданням відтворити трансформовану реальність. Передусім ми зосереджуємось на з'ясуванні особливостей психологічного осмислення дійсності та їхньому впливу на структурування сюжету та формування образу в сучасній українській драматургії. Звертаємось до літературознавчих, психоаналітичних, театрознавчих теорій та вчень як визначальних у формуванні нового рівня психопоетики та психосемантики.

У підрозділі 1.2. «Палімпсест психологізму української драматургії як літературознавча проблема» здійснюємо історичний екскурс наукової рецепції художнього психологізму, визначаємо тенденції його тлумачення. Апелюємо до наукового дискурсу вітчизняних і зарубіжних учених-літературознавців, фрейдистських і постфрейдистських психоаналітичних теорій. Не залишаємо поза увагою новітні філософські, соціологічні, культурологічні, психологічні та психотерапевтичні дослідження.

## 1.1. Трансформована дійсність у сучасній психологічній драмі

Сучасна українська драматургія впевнено обстоює право на своє існування, незважаючи на суперечливі міркування щодо критичного стану розвитку через низьку художню вартість творів та недостатній вияв наукового зацікавлення. Актуальна тематика, тісний зв'язок із сучасністю, інтерпретація глобальних соціальних змін та поява цілком «нового» персонажа – ознаки сучасної п'єси, яка вимагає дещо іншого художнього осмислення. Суперечливі погляди на сучасну драматургію пов'язані якраз із неготовністю читача до таких змін.

Часткова налагодженість комунікативного зв'язку між драматургом і читачем (глядачем) має соціологічне підґрунтя. Процес переформатовування п'єси – це намагання перетнути межі «вузьких рамок». Оксана Забужко пояснює причину культурно-світоглядного зубожіння тим, що «впродовж трьох поколінь нас «під страхом ГУЛАГУ», послідовно в і д у ч у в а н о в і д д і а л о г у в усіх сферах життя без винятку» [71]. На думку дослідниці, це проблема соціологічна, або й більше – антропологічна, тому відновлення такого діалогу – непростий і тривалий процес. Пошук інших способів відображення дійсності – це намагання перетнути межі «вузьких рамок» і вийти на рівень «горизонтального діалогу». Процес переформатовування п'єси з такої, яку «приносить до кабінету головрежа завліт» на твір високої мовленнєвої культури з рівнем спілкування «від людини до людини» [71] розпочато. Переконливим свідченням цього є драматургія XXI століття, яка підтверджує не лише перетворення, але й результати, які на нашу думку, стали посередниками між старим і новим способами осягання людського буття: маючи що сказати, ризикують бути непочутими.

Постмодернізм став новим світоглядним рівнем сучасної людини, її прагненням до особистої свободи. П'єси українських драматургів відбивають не лише бажання персонажів подолати екзистенційний вакуум, а й демонструють, що такий вихід є неминучим. Зміна способів відображення дійсності у художніх текстах відбувається крізь призму переосмислення концепції людини в сучасному суспільстві, де основний акцент зроблено на динаміці її внутрішніх станів. У п'єсах сучасних українських драматургів простежуємо намагання змалювати цілісний портрет епохи та людини на зламі ХХ–ХХІ століть і водночас створити особливий художній світ.

Література постмодерної доби в художньому відображенні дійсності не має «дозволених» чи «недозволених» тем, що зумовлено деформацією постколоніальних норм та моделей поведінки людини в суспільстві, «відгомоном» сексуальної революції та іншими «супровідними» процесами, які змінюють найінтимнішу сферу людського життя. У творах сучасної національної драматургії переломні моменти виявляємо і в зображенні внутрішнього світу персонажа з його потребами та шляхами реалізації, і в структурній організації текстів. Трансформована реальність і зміни ціннісних орієнтирів людини є взаємозумовленими і найчастіше засвідчують проблеми, спричинені різними видами травм, зокрема психологічну втечу від дійсності. Крім того, структурні особливості сучасної п'єси теж зазнали трансформації: пригальмована подієвість, замінена очікуванням події, її нагнітанням; відхід від традиційного повчання та моралізаторства – уникнення осуду та оцінення дій і вчинків, ненав'язування виходу з критичної ситуації. Відкритий фінал драм є спонукою читачеві (глядачеві) до активізації мислення, самостійних висновків; складна хронотопна організація п'єс посилює психологічну напругу.

Сучасна українська драматургія сягає глибини психоаналітичного освоєння дійсності завдяки багаторівневій психологізації драми. Реалізація комплексної дії психологізаційних чинників на рівні структури, тексту (змісту) й образу – це такі сюжетотвірні рішення: створення подвоєної чи багаторівневої реальності за допомогою прийому «гра у грі» та розбудови

сюжету на тлі суспільно-історичних та соціально-економічних процесів. Посиленню психологізації сюжету, образу та хронотопу сприяє використання інтертекстуальності.

Приєм «театр у театрі» чи «гра у грі» або «п'єса в п'єсі» є однією з визначальних рис постмодерністських драматичних текстів. Започаткований ще у драматургії Вільяма Шекспіра, Педро Кальдерона, Жана Жене, Антона Чехова такий спосіб відображення дійсності сьогодні набуває особливого значення. В українському літературознавчому дискурсі феномен гри як художній прийом є цікавою, але мало вивченою проблемою. Наукові розвідки з сучасної вітчизняної драматургії (Олени Бондаревої, Оксани Когут, Світлани Лизлової, Оксани Філатової, Мар'яни Шаповал) засвідчують зацікавлення дослідників лише окремими аспектами порушеної проблеми, хоча сучасні українські драматурги активно використовують гру як спосіб відображення дійсності.

Філософ і театрознавець Микола Євреїнов [64] на початку ХХ століття вивів термін «театральність», що охоплював гру, ритуал, видовище і «саме життя», за рамки власне сценічного мистецтва. Найцікавішими, на наш погляд, є міркування дослідника стосовно вродженого інстинкту театральності та зцілювальної сили театру. Крім цього, заслуговує на увагу обґрунтування філософа щодо сутності свого вчення: «... «театр» і «життя» не аналогізуються, а ідентифікуються» [64, с. 342]. Катерина Станіславська, досліджуючи аспекти театралізації сучасного суспільства, стверджує про «театральність» як концепт, що передбачає своєрідне «подвоєння» реальності засобами гри, фантазії, рольового існування. Театральність, на думку дослідниці, дозволяє вибудувати «іншу» реальність, «пережити» її в різних варіантах, виробити та апробувати нові моделі соціальної поведінки [73], [179], [221].

Французький драматург Гі Дебор [53] ще на початку становлення постмодерну писав, що «...суспільство, засноване на сучасному виробництві, є видовищним не випадково чи тільки на поверхні. Воно підлягає спектаклю

всеосяжно, воно є видовищним за самою своєю природою» [53, 1:14]. Отже, ігрові форми властиві не лише драматичному мистецтву, а й багатьом іншим сферам людської діяльності.

Зацікавилися грою та почали досліджувати її як феномен людського буття у XVII столітті. Філософ Іммануїл Кант і драматург Фрідріх Шиллер вбачали подібність гри і художньої діяльності у схожому вияві людської свободи. Найвідомішим дослідженням феномену гри у XX столітті стала праця нідерландського історика культури Йогана Хейзинги [245]. У праці «*Homo ludens*» («Людина, що грає») вчений доводить, що різні сфери людської культури тісно взаємодіють із ігровими формами. Однак, аналізуючи західну культуру XX століття, він вказує на тенденцію до втрати ігрових форм, поширення фальші та обману, порушення етичних правил.

Гра, на думку німецького філософа-феноменолога Еугена Фінка [238], належить до п'яти основних феноменів, що визначають життя людини, яка за своєю сутністю, є робітником, гравцем, борцем, коханою та смертною істотою. Дослідник визнає поверховим трактування гри як паузи та наповнення вільного часу. Зважаючи на те, що гра має владу над людьми, а отже, може викликати залежність, вчений вказує на особливе задоволення від гри, яке виникає від змішування реальності та нереальності.

Ганс-Георг Гадамер [33], представник німецької герменевтики, вважає, що людська культура без елемента гри не мислима, оскільки це елементарна функція людського життя. Дослідник виокремлює два види участі в грі: у статусі гравця та глядача. Цікавим, на наш погляд, є міркування Гадамера стосовно того, хто з-поміж учасників гри може глибше досягнути розуміння «розіграної» події.

Російський філософ і філолог Михайло Бахтін [11], [12] радив дотримуватися помірності у проведенні аналогій між грою та іншими явищами культури. Спільні риси гри і мистецтва полягають у тому, що вони не є дійсністю, їхня «недійсність» має різне походження: гра *уявляє* життя, а мистецтво його *відображає*. Цікавою є думка вченого стосовно того, що в

житті, на відміну від гри чи літературного твору, не буває «завершених сюжетів». Людина завжди налаштована на наступну мить життя, можливу, але не визначену заздалегідь, як у книзі. Якщо людина «грає життя», то для неї воно уже завершене. Тоді людина перебуває у світі мрій, які не є самодостатніми, вільними; вони пасивні, «навіяні» готовими образами героїв, оформлені та завершені, а не народжуються у процесі виникнення життєвих проблем. Справжнє життя людини внутрішньо не є естетично оформленим чи героїчним, а наслідування такого способу життя насправді є його сурогатом (за М. Бахтіним).

Театралізація світу стала нормою його існування, способом сприйняття. Гра як форма буття та значна частина людського життя і діяльності дає можливість людині віднайти й осмислити своє призначення та почасти зреалізувати власні потреби. Однак слід зауважити про подвійну сутність гри. Ігрова діяльність може і сприяти розкриттю індивідуальності особистості, і заховати, «замаскувати» або навіть спричинити її повну втрату. Сучасна епоха тяжіє до візуалізації негативних можливостей і наслідків ігрового феномену. Сприйняття світобачення як ігрового поля з тенденцією до втрати духовних механізмів гри трансформує людську свідомість, а отже, породжує зміни і в моделюванні культури загалом.

Надія Мірошниченко [160], [161], [162], [163] зауважує, що українська драматургія впродовж століть найпродуктивніше виявлялася саме у стилістичних течіях, де переважає ірраціональне начало з визначальним принципом «гри», на відміну від раціонального, що акцентує на «цитованні». Отже, принцип «гри» є визначальною ментальною ознакою, закладеною ще в часи містерійної шкільної драми. Тому для сучасних українських драматургів процес шукання «іншої» реальності у драмі є закономірністю, що полягає в трактуванні «театру як суверенної території, для якої творяться моделі світу з особливими авторськими законами існування» [163, с. 109]. Поєднання принципу «гри» з елементами міфологічного наповнення драматичних сюжетів властиве драматичному «фентезі» – новій моделі п'єси, яка відображає

оригінальний світ зі своїми законами і «нереальними» персонажами. Така модель, на думку Надії Мірошниченко, дає можливість поглянути на сучасний світ через особливу призму та побачити авторські акценти і паростки нового, інакшого світовідчуття.

Застосовуючи теорію театральності в розбудові сюжету п'єси, драматург отримує додаткові можливості, що узгоджуються з драматичною подієвістю. У такому творі можуть домінувати ознаки постмодернізму чи неореалізму, а складна хронотопна структура сприяє втіленню глибинного психологізму крізь призму мозаїчного прочитання не тільки новітніх психоаналітичних концепцій, а й сукупності як узгоджуваних, так і неапробованих літературознавством вчень і теорій. У контексті обґрунтованого втілення теорії театральності ми розглянули такі твори: «Коли повертається дощ» Неди Нежданої, «Зачаровані потвори», «Давай пограємо» Сергія Щученка, «Квартет для двох» Анатолія Крима.

У розрізі психотерапевтичної та психологічної теорій аналізуємо твори «Спалюємо сміття» Тетяни Іващенко, «Дев'ятий місячний день» Олескандри Погребінської. Окремо слід розглянути монодрами «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця та «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої, де виявляємо «психоаналіз у психоаналізі». Сюжетна реалізація цих творів є відображенням складної взаємодії художнього психологізму з постколоніальною теорією та міфологічною концепцією в умовах зміщеного, але окресленого хронотопу. Бінарна опозиційність «теперішнє – минуле» означена замкненим простором (кімнатою) у сьогоденні та трагічним відрізком часу минулого – періодом голодомору і голокосту.

Теорія інтертекстуальності, яку розвивали в літературознавстві з другої половини ХХ століття, пов'язана з іменами Юлії Крістевої, Ролана Барта, Жерара Женетта, Юрія Лотмана. Вперше термін «інтертекстуальність» використала Юлія Крістева в контексті вчення Ролана Барта, запропонувавши розглядати текст як «простір сходження різних цитатій», «місце пересікання текстових площин», «діалог різних видів письма».



Жерар Женетт розробив класифікацію інтертекстуальності, визначивши п'ять способів міжтекстового зв'язку. Типологія французького лінгвіста стала базовою для багатьох науковців. У сучасному вітчизняному літературознавстві дискусії щодо концепції інтертекстуальності ведуть Петро Іванишин [84], Віра Просалова [202], Мар'яна Шаповал [249], [250], [251], [252], намагаючись синтезувати наукові здобутки та обґрунтувати своє бачення семантичних і структурних відношень між текстами.

Мар'яна Шаповал, беручи до уваги наукові напрацювання російських літературознавців, розглядає інтегровану типологічну схему інтертекстуальності за Наталією Фатєєвою як одну з найповніших, що постала на основі класифікації типів взаємодії текстів Жерара Женетта і охоплює п'ять визначених французьким дослідником позицій: 1) власне інтертекстуальність (цитати, алюзії); 2) паратекстуальність – відношення тексту до свого заголовка, епіграфа, післямови; 3) метатекстуальність – переказ чи посилання на метатекст; 4) гіпертекстуальність – висміювання чи пародіювання іншого тексту; 5) архітекстуальність – жанровий зв'язок текстів; 6) інші моделі та випадки інтертекстуальності, інтертекстуальні тропи та стилістичні фігури [249, с. 64–65]. Мар'яна Шаповал також пропонує своє бачення проблеми: дослідниця вважає за доцільне зосередитись на вузькій моделі інтертекстуальності та чітко розмежовувати однокрестову та системно-текстову референцію. У межах першої літературознавець розглядає семантичні, стилістичні та кодові форми.

Петро Іванишин [84] вказує на важливість потрактовування теорії інтертекстуальності в буттєво-історичному сенсі, що полягає у взаємозв'язку між творами на різних герменевтичних рівнях: текстуальному, ейдологічному, змістовому, смисловому. Літературознавець відзначає теорію інтертекстуальності за Михайлом Тросніковим, який розглядає інтертекст як цілісний організм, виокремлюючи такі аспекти: 1) пряме значення, цитування, введення в поетичний текст висловлювання іншого автора; 2) запозичення образу, певний натяк на образний лад іншого твору; 3) запозичення ідеї

світоспоглядання, способу і принципу відображення світу [82, с. 56]. Грунтовним підходом до аналізу теоретичних аспектів інтертекстуальності вирізняється дослідження Віри Просалової [199]. Науковець не лише подає огляд літературознавчих досліджень з інтертекстуальності, а й виокремлює теоретичні неузгодженості, зокрема щодо розмежування конструктивної та реконструктивної інтертекстуальності, запропонованого Ігорем Смирновим. Натомість підтримує його міркування щодо застосування категорії часу як культурної, а не фізичної величини для класифікації типів інтертекстуальності.

У сюжетах сучасної української драматургії виявляємо майстерне поєднання різних типів і форм інтертекстуальності з тенденцією до стилістичних форм. Семантичною домінантою інтертексту є переважно використання неатрибутивних цитат, запрограмованих автором на впізнаваність, що співвідносне (на рецептивному рівні) з «механізмом запуску асоціацій», а отже, і збагаченням тексту літературного твору загалом (за І. Фоменком). Крім цитації як одного з типів інтертекстуальності, виокремлюють ремінісценції та алюзії як неусвідомлюваний чи свідомий «натяк на добре відомий факт».

В контексті нашої наукової розвідки зосереджуємо увагу на стилістичних формах інтертекстуальності, що сприяють поглибленню та увиразненню психологізації сюжетів та образів сучасної української драматургії. Мар'яна Шаповал, досліджуючи специфіку інтертекстуальності в драматургії, вказує на обережність підходу у вивченні феномену міжтекстових взаємодій на матеріалі драматичних творів. Тенденція такого розгляду, на думку дослідниці, полягає в концепції «діалогізму» Михайла Бахтіна з вказівкою на «монолітний монологізм» міметичної драми, «мертве слово ремарки». Тракткування концепції Юрія Лотмана «текст у тексті» крізь призму драматичного твору як «театру в театрі» спонукає науковців до переоцінення усталених поглядів щодо інтертекстуальності в драматургії.

Наше бачення суголосне з позицією Мар'яни Шаповал, яка доводить, що форми інтертекстуальної взаємодії «... можуть накладатися й перетинатися в

драматичному творі, komponуючи інтертекстуальну мережу, заангажованість якої вказує на його естетичну вартість» [249, с. 79]. Окрім того, вважаємо, що інтертекстуальне навантаження сюжетів драми здатне виконувати психологізаційну функцію, поглиблюючи у такий спосіб психоаналітичне сприйняття драматичного тексту. Цитування та алюзії, репрезентуючи чуже впізнаване слово, формують рецептивне оприсутнення минулого, надаючи йому чітким регресивним забарвленням. Отже, застосування інтертекстуальних вкраплень у розбудовуванні драматичних сюжетів чи створенні образів дає змогу досягти психологізаційного ефекту на рівнях сюжету, образу та внутрішнього хронотопу.

У контексті інтертекстуальності досліджено п'єси «Осінні квіти», «Я знаю п'ять імен хлопчиків», «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської; «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця, «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої. Значна частина сучасних драматичних творів містить інтермедійні вкраплення як спосіб інтертекстуальних запозичень. Такий прийом створює додаткове психологізаційне навантаження, зокрема в таких п'єсах: «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Вокзал і люди» Ігоря Липовського, «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» Олександра Ірванця, «Саламандри» Тетяни Мельник (Добрушиної).

Дослідження архетипів як структурних універсалій психіки є актуальним у гуманітаристиці, зокрема в літературознавстві. Смысл архетипних образів пов'язаний із проблемою співвідношення свідомого і несвідомого, а несвідоме потрактовують як первинний структурний матеріал людської психіки. Відповідно, в сюжетах, зокрема драматургічних архетипний аналіз може виконувати і конструктивну, і деконструктивну функцію. Подієва основа п'єс у контексті архетипного прочитання є проекцією процесу свідомо-несвідомих мотиваційних дій як первинних форм психіки.

Архетипне аналізування літератури передбачає «розкодування» сюжетів та образів як символів першобуття людини. Швейцарський психолог Карл-Густав Юнг у процесі досліджування колективного несвідомого провів

паралель між поведінковими патернами та міфологічними сюжетами і вивів термін «архетип» як «означник первинних моделей».

Теорія архетипів Карла-Густава Юнга ставала предметом літературознавчих розвідок багатьох сучасних науковців, зокрема Лідії Дербеньової, Ніли Зборовської, Зоряни Лановик, Єлезара Мелетинського, Ярослава Поліщука, Наталії Ситник, Анни Шестак. Архетипна природа творчого процесу, на думку Оксани Когут, зумовлює наявність у драматичних творах внутрішніх кодів, символічних знаків, тому вони стають об'єктами психологічної інтерпретації [100, с. 201]. Дослідниця виокремлює архетипні образ-символи як шлях до несвідомого. Такий підхід дає змогу тлумачити думки, дії та вчинки персонажів п'єси крізь призму основ першобуття, а отже, спонукає до глибинного психоаналізу.

У контексті архетипного аналізу ми розглянули такі п'єси: «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця, «Коли повертається дощ» Неди Нежданої та «Електричка на Великдень» Олександра Ірванця. Архетип закладає поведінкові патерни, що відображаються в соціально-етичній сфері, тож постколоніальна критика дає змогу дешифрувати впливи, що відкладаються на рівні колективного несвідомого.

До нового прочитання літератури спонукає постколоніальна критика. Однією з перших у вітчизняному літературознавстві розпочала постколоніальні студії Тамара Гундорова, яка ввела термін «посттоталітарна свідомість», що виростає на ґрунті розвінчування офіційної правди. Пізніші дослідження цієї проблеми представлено в роботах Петра Іванишина [82], Соломії Павличко [182], Олени Юрчук [264] та ін.

У низці п'єс українські драматурги порушують проблеми, що віддзеркалюють складні суспільно-політичні чи соціально-економічні процеси, які постають у площині постколоніального дискурсу. Як супровідну і невід'ємну розглядаємо проблему ускладненої соціальної адаптації людини, що веде до порушення її психічного здоров'я.

У контексті постколоніальної критики проаналізовано такі п'єси: «Осінні квіти» Олександри Погребінської, «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Заблукані втікачі», «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої, «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця.

Структуралістський підхід як один із видів сучасного методологічного аналізу літературних творів передбачає виокремлення бінарних опозицій, деконструктивних схем, структурних і постструктуралістських впливів на зміст і форму літературного твору. Становлення структуралістського методу пов'язане з прізвищами Фердинанда де Соссюра, Володимира Проппа, Ролана Барта, Жака Лакана, Мішеля Фуко, Романа Якобсона, Юрія Лотмана. Термін «бінарна опозиція» запровадив французький антрополог Клод Леві-Стросс, досліджуючи особливості первісного мислення. Здобутки вченого у співпраці з Романом Якобсоном інтегрувались в ідеї структуралізму і заклали основу нового методу дослідження художніх текстів.

Постструктуралістський аналіз як критика структуралізму та деконструктивний аналіз полягають у виявленні «нерозв'язаних» смислів. Французький постструктураліст Жак Дерріда [57] вважав, що ідею реконструкції можна простежити в будь-якому філологічному дискурсі, починаючи від античності. Дослідник наголошував, що реконструкцію не слід сприймати як деструкцію, а як наближення до аналізу, тобто як стратегію розбору. Недеструктивною критикою вважає деконструкцію послідовниця Жака Дерріда психоаналітик Елізабет Рудинеско. Цікавими є міркування французького філософа стосовно опозиційності «свій-інший (чужий)». Дослідник вважає, що слід сприймати іншого як іншого, а не чужого, проте вияв гостинності можливий лише за умови наявності господаря. Поклик іншого, за Жаком Дерріда, – це поклик Бога. Ідеї мислителя найповніше відображено в сюжеті п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ».

Проаналізувавши низку визначень, запропонованих сучасними дослідниками, за ключове приймаємо таке положення: «психологізацію» трактуємо як спосіб відтворення внутрішніх та зовнішніх динамічних виявів

людської психіки за допомогою художніх способів та прийомів та сюжетних трансформацій.

Виявлено, що найпотужнішим способом психологізації сюжетів та образів розглянутих п'єс є внутрішнє і зовнішнє «роздвоєння» реальності за допомогою засобів гри та різних форм інтертекстуальності (цитатами та алюзіями). Виокремлюємо такі прийоми психологізації: 1) оприсутнення малих наративів (листів), що спричинює ефект «сподівання / очікування від тексту»; 2) зміни, що проєктуються у драматичну дію, виявляючи тенденцію до самоактуалізації або деструктивності; 3) розбудовування сюжетних ліній та акумуляція психологізму в позачасовій площині та реконструкції хронотопу; 4) психоаналіз художнього тексту на рівні «автор-герой-читач»; 5) трансакційний аналіз як один із основ сюжетотворення; 6) інспірація та колажування прийомів класичної, модерної та постмодерної драм; 7) імпліцитні психологічні колізії, що спричинюють переакцентацію семантичних кодів сюжету; 8) мовлення, насичене емотивною та експресивною лексикою з домінантним кітчевим стилем мовлення, які вказують на приховані внутрішні процеси; 9) «психоаналіз у психоаналізі» (монодрами) як спосіб власної сценаристики; 10) багаторівневість інтертекстуального дискурсу, спровокована рецепцією дійових осіб, їхнім внутрішнім станом; 11) підсвідоме створення певних життєвих сценаріїв («гра у гри»; психологічна втеча, імітація дитячої гри, заміщення бажаного і недоступного об'єкта).

## **1.2. Палімпсест психологізму української драматургії як літературознавча проблема**

Зацікавлення психологізмом як літературознавчою категорією пов'язано зі сучасними культурно-історичними процесами й, відповідно, змінами в художньому баченні світу, які зумовлюють появу нових тенденцій у психоаналітичному тлумаченні літературних творів. Нова світоглядна модель завжди є перспективною для естетичних досліджень, зокрема в царині «мистецької літератури» (термін Анатолія Ткаченка), яка реагує на руйнування узвичаєного й здатна відображати явища, які його супроводжують. Так, психологізм української драми кінця XIX – початку XX століття (Леся Українка, Іван Франко, Володимир Винниченко, Олександр Олесь, Спиридон Черкасенко, Людмила Старицька-Черняхівська) актуалізувався у зв'язку з культурно-ідеологічними умовами порубіжжя, формуванням модернізму в нашій літературі. Психологізм творів межі XX – XXI століть також спричинено змінами в мистецькій парадигмі, пошуками нової художньої мови. Тож можна говорити про тяглість традиції і в сучасній драматургії, і в постмодерній драмі.

Дослідження у сфері психології і зокрема психоаналізу поглибили й розширили поняття художнього психологізму, витоки якого сягають періоду міфологічних уявлень про людське буття. Так, знаковою для розвитку та утвердження психологізму як методу літературознавчого аналізу стала теорія Зигмунда Фрейда [240], [241], [242]. Учений сформулював психологічну концепцію особистості, поклавши в її основу три компоненти: несвідомий рівень психіки, який підпорядковується принципам задоволення (Воно); свідомий (Я), який перебуває в безперервному конфлікті з Воно через блокування вроджених агресивних та сексуальних потягів; найвищий – як

носії моральних стандартів (Над-Я). Результат взаємодії цих складників впливає на психічне здоров'я та визначає поведінку людини.

Зигмунд Фройд вважав, що несвідоме має істотний вплив на вчинки людини через витіснені зі свідомості невіршені конфлікти, травмівні події чи незадоволені бажання. Процес витіснення сексуальних або агресивних бажань з результативним «переростанням» у щось інше психоаналітик назвав сублимацією. Зигмунд Фройд запропонував певні ключові терміни психоаналізу, які пізніше розвинули послідовники вченого. Механізми психологічного захисту – психічні дії, спрямовані на уникнення болю – вперше визначив Зигмунд Фройд та детальніше дослідила й описала його донька Анна Фройд [239]. Сучасні драматурги часто відтворюють у своїх творах психічні процеси (проекцію, регресію, заміщення, витіснення, перенесення) з метою психологізації сюжету чи образу. Іноді трактування складної послідовності психічних станів, дій та вчинків персонажа можливе за умови залучення різних психоаналітичних теорій. Інценування несвідомих бажань як імпульсивних дій («Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця, «Коли повертається дощ» Неди Нежданой) можна розглядати і крізь призму Фройдового, і Лаканового бачення зашифрованих підсвідомістю повідомлень.

У психоаналітичному обґрунтуванні неврозів Зигмунд Фройд запропонував розглядати едипів комплекс як одне з найважливіших джерел почуття провини, яке мають невротики. Учений висловив припущення, що це почуття, властиве людству загалом, стало джерелом релігії та моралі, почавши свій історичний розвиток з едипового комплексу. Крім того, Зигмунд Фройд зауважив, що едипів комплекс суттєво впливає на літературну творчість, оскільки для драматургів усіх часів він став невичерпним матеріалом. Крізь призму едипового комплексу та варіантів його замаскованих видозмін аналізуємо внутрішні колізії в сюжетах п'єс «Осінні квіти», «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської, «Зачаровані потвори» Сергія Щученка та ін.



Вагомим внеском Зигмунда Фрейда в розвиток психоаналізу стало апелювання до прикладів літературних текстів. Зумовлений етичними міркуваннями, такий спосіб унаочнення клінічних спостережень виявився базовим не лише для терапевтичної, а й літературознавчої психоаналітики. Крім того, взаємне проникнення психології та літературознавства слугувало новим поштовхом і до розвитку художнього психологізму, і літератури загалом. Адже, як вважають науковці, про рівень розвитку літератури свідчить її здатність до відтворення складних психологічних процесів.

Швейцарський психолог Карл-Густав Юнг [263] поглибив учення про несвідоме як визначальний фактор людської поведінки. Дослідник розглядав психіку людини на трьох рівнях: свідомості, особистому несвідомому і колективному несвідомому. Вагомого значення у структурі особистості науковець надавав колективному несвідомому, яке формується зі слідів пам'яті та пов'язане зі загальнолюдською, національною та расовою спадщиною. Такий глибинний пласт у структурі особистості Карл-Густав Юнг презентував у архетипних образах – первинних психічних моделях поведінки як відповіді на певний об'єкт чи подію. Найважливішим архетипом, на думку дослідника, є Самість – серцевина особистості, навколо якої організовано та об'єднано всі інші елементи: Аніму (внутрішній образ жінки в чоловікові), Анімуса (внутрішній образ чоловіка в жінці), Маску (соціальну роль людини), Тінь (несвідоме). Самість здатна об'єднати і примирити всі інші архетипні елементи у структурі особистості. Учений протиставив Самість як потенційний центр особистості, Его (Я) – центру свідомості. Особисте несвідоме, на думку Карла-Густава Юнга, складається з витіснених переживань – комплексів. За певних умов витіснені почуття, думки чи спогади можуть стати усвідомленими. Грунтовне застосування теорії Карла-Густава Юнга в нашому дисертаційному дослідженні представлено в аналізі п'єс Неди Нежданой «Коли повертається дощ», Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня».

Альфред Адлер [96] – австралійський лікар, психолог, автор індивідуальної психології. Учений вважав, що основними для людини є не

природні інстинкти, а її «суспільне почуття». На особливу увагу заслуговує думка вченого, що діагностований у людини невроз – це її індивідуальна реакція на складність утвердження в суспільстві. За Альфредом Адлером, «соціальне почуття» є неминучою компенсацією будь-якої індивідуальної слабкості людини. Дослідник виокремлював різні види компенсації, зокрема успішну компенсацію, надкомпенсацію, «вихід у хворобу». Застосування індивідуальної психології Альфреда Адлера відображено в аналізі кількох п'єс, зокрема «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Саламандри» Тетяни Мельник.

Відповідно до психоаналітичної парадигми Карен Хорні [246], причинами невротичного розвитку визначають не лише біологічні чинники, а й культура та порушені людські взаємини. У своїх працях психоаналітик трактувала поведінкові стратегії як засоби психологічного захисту. Дослідниця стверджувала, що в структурі особистості домінують не інстинкти агресії або лібідо, а несвідоме почуття тривоги, причинами розвитку якої можуть бути помилки сімейного виховання.

Карен Хорні визначила три стратегії соціальної поведінки: потяг до людей, намагання віддалитися від них або діяти проти людей. Ці поведінкові стратегії спрацьовують, на думку психоаналітика, як захисні механізми реагування на стрес і породжують чотири «великі неврози» нашого часу: 1) прив'язаності (пошук любові та схвалення за будь-яку ціну); 2) влади (тенденція до владарювання); 3) покори (конформізм); 4) ізоляції (втеча від суспільства).

Еріх Фромм [243] відомий найбільш «соціалізованим» ученням: вивчав людську природу як сукупність біологічних і соціальних факторів, а суспільство – комплекс інституцій, які творять і водночас придушують людську особистість. У праці «Втеча від свободи» мислитель вказав на позитивні та негативні наслідки процесу індивідуалізації людини, які заявляють про себе у «свободі заради ...» (позитивній) та, відповідно, у «свободі від ...» (негативній). Учений розробив теорію відчуження, яка полягає у «відстороненні» людини від себе через усвідомлення складності свого буття, відокремленості від природи та інших людей. Намагання з'єднатись зі світом та

зреалізуватись – це шлях до позитивної свободи. Розірвані зв'язки (негативна свобода) – це шлях назад, руйнація цілісності людського «я». Неврози є симптомами моральної поразки людини, які проявляються у невротичних механізмах втечі від негативної свободи: авторитаризмі, деструктивізмі, конформізмі. Еріх Фромм вважав, що тільки позитивна свобода як вільна діяльність може допомогти людині подолати відчуженість.

«Соціологізованість» учення Еріха Фромма полягає також у створенні концепції «соціального характеру». Дослідник зазначав, що поведінка психічно здорових людей ґрунтується на співвідношенні любові, праці та думки і є ознакою прагнення до життя (біофільний тип особистості). Протилежністю біофільії є некрофілія – потяг до смерті, руйнування, занепаду як патологічний прояв несвідомого (некрофільний тип особистості). На відміну від індивідуального несвідомого (за З. Фройдом) та колективного несвідомого (за К.-Г. Юнгом), Еріх Фромм вводить поняття «соціального несвідомого», яке є регулятором поведінкових стратегій людини в суспільстві [243, 5].

Соціальні аспекти теорій Альфреда Адлера, Зигмунда Фрейда, Еріха Фромма, Карен Хорні стали у нашій роботі базовими для аналізування ескапізму (втечі) як одного з механізмів психологічного захисту людини («Осінні квіти» Олександри Погребінської, «Вокзал і люди Ігоря Липовського» та ін.).

Американський психолог Абрахам Маслоу [150], перосмисливши теорію інстинктів Зигмунда Фрейда, вказував на залежність психічного та фізичного здоров'я людини від реалізації вищих потреб. На думку вченого, самореалізація та самоактуалізація, потяг до духовності є невід'ємною сутністю людини. Проте негативні психологічні та соціальні чинники гальмують розгортання закладеного природою потенціалу людських можливостей.

Абрахам Маслоу вважав, що кризові життєві обставини можуть стати корисними для людини, спонукати до самоактуалізації. «Спонтанні пікові переживання» мають катарсисний ефект, спонукають до переосмислень,

несподіваного розуміння суті проблеми та віднайдення шляхів вирішення. Процес самоактуалізації особистості як психологізаційний сюжетний прийом відзначаємо в низці п'єс сучасних драматургів, зокрема «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської, «Дикий мед у Рік Чорного Півня», «Квартет для двох» та ін.

Психоаналітична теорія Жака Лакана [253] ґрунтується на зацікавленні психотичними розладами особистості. У психіатрії ХІХ ст. терміном «психоз» послуговувались для позначення душевних хвороб загалом, згодом – лише для позначення крайніх форм. Для легших душевних недуг використовували термін «невроз».

Учений вважав передумовою виникнення психозу збій у функціонуванні едипового комплексу, а саме через брак батьківської функції. Для виникнення психотичних феноменів Жак Лакан визначає дві передумови: 1) суб'єкт повинен мати психотичну структуру, коли ім'я Батька не набуває символічних ознак, а навпаки, утворює порожнину; 2) ім'я Батька повинно «стати у символічну опозицію до суб'єкта». Отже, у психозі несвідоме не працює, а батьківська функція зводиться до образу Реального Батька (тобто символічне з'єднується з реальним) [253]. Амбівалентність батьківської фігури як збою у взаємодії Реального, Уявного та Символічного Батька, що вказує на психопатологічні зміни у структурі особистості, чітко відображено в п'єсі Олександри Погребінської «Осінні квіти».

Станіслав Грофф [44] – американський психолог і психіатр – експериментально довів, що поведінку дорослої людини визначає зафіксований у її пам'яті досвід перинатального періоду. Несвідома сфера людської психіки зберігає забуті на свідомому рівні травми, які впливають на розвиток емоційних і психосоматичних розладів. Учений обґрунтував вплив тілесних і психологічних травм на подальше життя людини, зокрема пов'язаних із небезпекою для життя.

У контексті трансперсональної психології Станіслав Грофф розглядає розширену свідомість як трансцендентний вимір буття. Переживання здатні

розширювати почуття самості, тобто вийти за межі індивідуального і сягнути рівня духовного пробудження. До учення Станіслава Гроффа апелюємо, досліджуючи в сучасних драмах наслідки посттравматичного синдрому та актуалізацію генетичної пам'яті («Мужчина за викликом» Євгенії Кононенко, «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця, «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої, «Осінні квіти» Олександри Погребінської та ін.).

Сучасний англійський соціолог Ентоні Гідденс [37], дослідивши особливості подружніх взаємин, заявив про значні зміни у моделюванні шлюбу, інтимності, близьких стосунків. Сексуальність, звільнена від впливу культурних норм, пов'язаних з репродуктивністю, стала особистісним ресурсом, що відбилось на побудові сімейних зв'язків. Шлюб «нового зразка» Ентоні Гідденс називає «імовірнісним проектом», невдала реалізація якого перестала бути життєвою драмою. Дослідник трактує сучасну інтимність як «чисті стосунки», в основі яких – емоційна та сексуальна рівність; сексуальність у шлюбі теперішнього зразка частіше пов'язана не з почуттями, а з природою «чистих стосунків». Отже, проблему статі на межі ХХ – ХХІ ст. розглядаємо і в контексті соціокультурних переосмислень, коли трансформуються механізми і способи регулювання інтимної сфери міжособистісних стосунків. Натомість тепер вони не підпорядковані зовнішнім нормам соціальних інститутів, а презентуються як самоцінні приватні взаємини. Модифіковану інтимність як спосіб побудови близьких стосунків відображено у п'єсах «Мужчина за викликом» Євгенії Кононенко та «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця.

Процес осмислення тривалого впливу тоталітаризованого суспільства на людину спонукає до усвідомлення надважливої соціальної проблеми – психологічної травми. Антигуманна політика комунізму з найганебнішими злочинами проти людства стала уособленням «хворого зла» (за класифікацією

Тармо Куннаса). У патологічному зловживанні владою простежуємо наслідки едиповості та зумовлені нею травмівні й посттравмівні наслідки.

Твори сучасної драматургії, об'єднані проблемою політичного зла, висвітлюють загрозу злочинного впливу, ілюструючи первинні наслідки насадженого життєвого устрою («Коли повертається дощ» Неди Нежданої); ґрунтовне осмислення заподіяного комуністичним режимом фізичного та морального злочину з вагомими поколіннєвими наслідками («Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця); «метастазний» вплив «хворого зла» з руйнацією людської психіки («Осінні квіти» Олександри Погребінської).

В основі всіх трьох негативних аспектів соціального впливу через зловживання політичною владою лежить поняття психологічної травми. Діалектику травми, яка зумовлює складні, інколи надзвичайні зміни свідомості – «дисоціації», – Джудіт Герман [36] пов'язує зі симптомами істерії, апелюючи до теорії Зигмунда Фрейда. Заперечення, витіснення та дисоціація працюють не лише на індивідуальному, а й на колективному рівні. Тому «підводною течією» у дослідженні психологічної травми, на думку гарвардського науковця, є відновлення минулого, витісненого зі свідомості. Тож розуміння психологічної травми починається, з переосмислення історії.

Джудіт Герман пропонує шлях до видужання з такою поетапністю: віднайдення почуття безпеки – відновлення в пам'яті подробиць травмівної події – оплакування втрати – повернення до нормального життя. Прикметно, що драматург Олег Миколайчук-Низовець вибудовує сюжет монодрами «Дикий мед у Рік Чорного Півня» за аналогічним сценарієм. У процесі самоаналізу, викликаного складними життєвими обставинами, героїня твору реанімує через колись почуті бабусині спогади події Голодомору 1932-1933 р., «оплакує» втрати і знаходить вихід із непростой ситуації. Така послідовність актів свідомості доводить, що катарсисний шлях осмислення / очищення можливий лише як процес актуалізації (інтелектуальної діяльності). Драматична подієвість у формі самоаналізу персонажа вказує на спосіб звільнення нації від травмівних і посттравмівних наслідків, спричинених комуністичним режимом.

В контекст аналогічного наукового аналізу відносимо п'єси Неди Нежданої «Мільйон парашутиків» (проблема Голокосту) та «Заблукані втікачі» (проблема чорнобильської зони відчуження).

В умовах еволюційних процесів розвитку психоаналітичних теорій, досліджень у сферах філософії, психології, соціології змінено підходи до об'єкта дослідження – людини. Відповідно, сьогодення визначає контекст психоаналітичного вчення, відображаючи психосемантичні особливості мистецтва слова та рівень наукового зацікавлення художнім психологізмом як літературознавчою категорією.

Перші напрацювання вітчизняного літературознавства в теоретичному аспекті дослідження художнього психологізму з'явилися ще на початку ХХ ст. (Степан Балея, Лев Виготський, Валер'ян Підмогильний, Іван Франко, Абрам Халецький, Яким Ярема), однак вони потрапили під шквал антипсихологічної критики. Надалі форми і засоби втілення психологізму вивчали фрагментарно. Лише в 1970-х рр. ХХ ст. стало можливим подальше розроблення теорії художнього психологізму (Іван Денисюк, Лідія Гінзбург, Василь Фащенко) під впливом праць зарубіжних психологів та філософів-екзистенціалістів. Так, Василь Фащенко («У глибинах людського буття») та Іван Денисюк («Розвиток української малої прози ХІХ – поч. ХХ ст.») заклали основи вивчення психологізму малої прози. Іван Денисюк, зокрема, зазначав, що психологізм є «вибуховою силою, яка розсаджує зсередини стару форму повісті, новели чи оповідання і витворює нову». Дослідник вказував на зміну співвідношення героя і тла, сюжету, композиції, характеру зображуваної події та її місця локалізації – «подія відбувається не зовні, а в душі людини» [50, с. 112].

Науковець визначив дві форми психологічного аналізу – екстервентну та інтервентну. Чітке розмежування цих видів запропонувала Лариса Каневська («Психологізм романів Івана Франка середини 80-их – 90-их років»). Екстервентну (непряму) форму дослідниця пов'язує з відтворенням думок та емоцій персонажа за допомогою зовнішніх візуалізованих та звукових виявів

(міміки, жестів, мовлення, довколишньої дійсності), а її втіленням у тканині твору є психологічний портрет, пейзаж, інтер'єр та екстер'єр, мовленнєвий дискурс. Інтервентна форма ґрунтується на відтворенні психічних процесів як вияву емоцій та рефлексів.

Пожвавлення у сфері психології та звернення до літературних текстів як ілюстраційного матеріалу закріпило психоаналітичний підхід до вивчення літератури. У сучасній українській науці психологія художньої творчості стала предметом розгляду і літературознавців (Григорія Клочека, Миколи Кодака Сергія Михиди, Марії Моклиці, Андрія Печарського, Романа Піхманця), і культурологів (Лариси Левчук, Володимира Роменця). Їхні студії відзначаються поліметодологічністю. Науковці одностайні щодо неможливості єдиного підходу та викінченої методології аналізу психології автора і психологізму тексту.

Нові погляди на літературотворчість не змінили стрижневого підходу до трактування художнього психологізму. Сучасна українська драматургія не відходить від усталених способів зображення дійсності та послідовно і чітко послуговується узвичаєним у вітчизняній літературознавчій науці теоретичним підходом до трактування художнього психологізму.

Сюжети українських драм межі ХХ – ХХІ ст. вказують на тенденцію до акцентування на духовних переживаннях людини. У низці сучасних п'єс драматичну подієвість відстежуємо як емоційно-психологічний стан персонажа. Це, насамперед, відтворено у п'єсах Євгенії Кононенко «Мужчина за викликом», Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня», Неди Нежданої «Самогубство самотності», Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день». Тож співвідношення інтервентної та екстервентної форми психологічного зображення тяжіє до дисбалансу на користь першої. Однак в екстервентному психологічному навантаженні художнього образу часто простежуємо глибинні механізми, що вказують на першооснови людського буття. Жадання дощу в п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» – це не пейзажне, а глибоко психологічне і символічне сюжетне рішення драматурга,



що виражає незворотність наслідків духовної посухи та акту відродження / переродження як єдиного можливого способу досягнення гармонійності буття.

У російському літературознавстві однією з основних праць у сфері психологізму є дослідження Андрія Єсіна. Російський теоретик визначає три форми поетики психологізму, які стають основою психологічного аналізу літературного твору. Внутрішню (пряму) форму вчений пов'язує з художнім пізнанням душевного простору персонажа, що виявляється за допомогою внутрішнього мовлення, образів пам'яті та уяви. Зовнішня (непряма) зосереджена на особливостях мовлення, мовної поведінки, міміки та інших зовнішніх виявах людської психіки. Сумарно-позначальну форму Андрій Єсін визначає як спосіб номінації почуттів, думок персонажа, процесів внутрішнього світу. Реалізація третьої форми передбачає використання вербального відтворення почуттів як коментувань стану персонажа. Поєднання всіх трьох форм дає змогу відтворити весь спектр душевних порухів, внутрішніх процесів і станів літературного образу.

У сучасній українській драматургії відстежуємо використання усіх трьох форм поетики психологізму. Залежно від співвідношення їхнього взаємного поєднання в сюжеті однієї п'єси, отримуємо більшою чи меншою мірою цінний у психологізаційному аспекті драматичний твір. У драмі Сергія Щученка «Зачаровані потвори», наприклад, внутрішні вияви психіки головного героя Андрія – спогади та роздуми – дають змогу розпізнати його емоційний стан у день двадцятип'ятиліття. Зовнішні ознаки хлопець виявляє лише через інтонацію та жестикуляцію, інсценізуючи діалог батьків і засвідчуючи їхнє зневажливе ставлення один до одного та до сина. За таким спонтанним відтворенням сімейної сцени міжбатьківського спілкування приховано внутрішній підсвідомий поштовх як вияв обурення узвичаєним сімейним устроєм та відчуття перенасичення батьківською «любов'ю» і «турботою». Готовність до реалізації суїцидних намірів, свідомого рішення Андрія, вказує на його критичний психологічний стан, художнє відтворення якого уможливорює використання сумарно-позначальної форм психологізму. Отже,

поєднання зовнішньої, внутрішньої та сумарно-позначальної форми у змалюванні образу Андрія дало можливість драматургові відтворити не лише глибину емоційного стану персонажа, а й простежити динаміку наростання психологічного напруження. Крім того, читач / глядач отримав змогу збагнути причини депресивних настроїв хлопця та відчути в його інсценізації, грі не лише ставлення до батьків, але й до життя.

Явище психологізму в літературознавстві досліджували Лідія Гінзбург [38], Наталія Жлуктенко [68], Валерій Компанієць [106], Борис Проскурін [200]. Прикметно, що до вивчення художнього психологізму долучались фахівці у сфері психології. Літературні тексти слугували ілюстраційним матеріалом, відображаючи особливості характеру особистості, мотивацію її дій і вчинків. Такий підхід закріпив інтерпарадигмальний зв'язок між психологією та літературознавством.

Абрам Халецький, працюючи психіатром в Одеській психіатричній клініці, розвивав і практикував психоаналітичні дослідження не лише на основі клінічних спостережень. Зацікавлення вченого особливостями художньої творчості збагатило вітчизняну шевченкіану в контексті психології художнього сприйняття. Крім праці «Психоаналіз особистості і творчості Т. Шевченка», українську науку збагатили й інші розвідки Абрама Халецького з художнього психологізму, зокрема «Аналіз сприймання художньої творчості». Учений аналізував творчість Осипа Димова, Євгенія Чирикова, Вільяма Шекспіра, Олександра Пушкіна, Федора Достоєвського, Джека Лондона та ін. Як зазначає Лариса Левчук, праця одеського психоаналітика не була інтерпретацією фрейдівського вчення. Абрам Халецький рухався своїм шляхом. Сміливо поєднуючи певні структурні елементи різних проблем, дослідник вибудовував єдину теоретичну площину, що вказує на його самодостатній та високопрофесійний рівень [129, с. 11].

Обґрунтування психологічної теорії на прикладах творів художньої літератури започаткував Зигмунд Фройд. Згодом з'явилися інші дослідження такого типу, зокрема, «Основи психолінгвістичної діагностики (моделі світу в

літературі)» Валерія Беляніна [13], «Акцентуйовані особистості» Карла Леонгарда [132], «Проблеми персонології и художня література» Іосифа Мунермана [168], «Класичний психоаналіз і художня література» Валерія Лейбина [96].

Психологізм у художньому тексті безпосередньо відображено в процесі духовного життя у відповідних композиційних формах, що здатні відтворити прихований світ особистості (форми внутрішнього діалогу і монологу, психологічний самоаналіз).

У сучасній вітчизняній літературознавчій науці на особливу увагу заслуговує дослідження Ніли Зборовської «Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури». У цій праці науковець визначає психоаналітичне тлумачення літератури як найперспективніше, виокремлюючи такі ключові аспекти: психоаналітичну рецепцію, інтерпретацію, вплив на мистецтво слова, психоаналіз як літературу.

Ніла Зборовська зауважує, що кожне порубіжжя має певні модерні явища психопорубіжжя, відповідно, має свої типово психологічні ознаки, пов'язані зі світоглядною кризою, активізацією несвідомого, проблематикою статі та вербалізацією приватних біографічно-психічних досвідів.

Дослідниця розглядає психоісторію вітчизняної літератури в контексті історії України, а точніше – впливу історичних процесів на еволюцію національного характеру. Такий підхід, на думку Ніли Зборовської, має вирішальне значення для розбудовування психоісторії літератури. Для того, щоб збагнути минуле, аналітик повинен вивчити підсвідомий розум. Такий процес дасть змогу очистити водночас і своє свідоме та несвідоме мислення. Лише за таких умов, вважає Ніла Зборовська, можна пізнати минуле, зрозуміти теперішнє і моделювати майбутнє. Такі думки вітчизняного літературознавця суголосні з міркуванням Джудіт Герман – науковця Гарвардського університету.

Моделювання психоісторії можливе двома типологічними шляхами, один із яких має психологічний, а другий – психоаналітичний напрям. Головним кодом такого процесу є, на думку Ніли Зборовської, едиповість. Едипів

комплекс щоразу виникає в процесі формування нової свідомості. Тому, на думку дослідниці психоісторії вітчизняної літератури, едиповість стає своєрідним паролем на шляху до європейської цивілізації [74].

Науковий дискурс психоісторії новітньої української літератури став не тільки ґрунтовним науковим здобутком, а й заклав підвалини новітньої вітчизняної школи психоаналітичного напрямку (Оксана Вертипорох [26], Анфіса Горбань [41], Сергій Михида [157], [158], [159], Максим Нестелєєв [177], Андрій Печарський [181], [182], Роман Піхманець [188]), Ольга Піскун [187], Оксана Січкара [211], [212], Надія Тендітна [227], Оксана Тиховська [229] та ін.).

Українська література межі ХХ – ХХІ ст. має визначальні, властиві перехідній епосі психологічні ознаки. Світоглядна криза, зумовлена антигуманними законами тоталітаризму, стала нелегким випробуванням для людини в умовах наступних суспільно-політичних трансформацій. Відповідно, активізація несвідомого, довантажена травматичним і посттравматичним досвідом, змушує говорити не лише про психологічні, але і психіатричні аспекти художнього психологізму в літературі межового періоду. Трансформовану інтимність відбито в літературних творах у різних варіантах едипових ситуацій, що вказує на складність проблематики статі, яка завжди актуалізується в час перехідних епохальних змін. Сучасне літературознавство тяжіє до синтезного відтворення дійсності, поєднуючи вітчизняну традицію (досвід) з постмодерним підходом.

На основі опрацьованих теоретичних літературознавчих джерел визначаємо в нашому дослідженні такий понятійно-категоріальний апарат.

Термін «художній психологізм» трактуємо як повне, докладне й глибоке зображення внутрішнього життя літературного персонажа зі супровідним відтворенням динаміки його почуттів, емоцій, думок і переживань як обов'язкового сюжетотвірного елемента.

Термін «психотип» розглядаємо в контексті аналізованого періоду та драматургійного матеріалу – узагальнений художній образ із психічними рисами, властивими людині певної доби.

## ВИСНОВКИ ДО ПЕРШОГО РОЗДІЛУ

Переломна епоха та пов'язані з нею суспільні процеси формують новий погляд на людину ХХІ століття і визначають нові тенденції в художньому відображенні дійсності. Трансформація людського буття на рівні ціннісних ідеалів, видозмінених комунікативних процесів, маскулінно-фемінних взаємин, сексуальноповедінкових переосмислень зумовлює нові акценти в художньому відтворенні дійсності й, відповідно, потребує нового підходу до сприйняття сучасного літературного твору, зокрема драматичного. В умовах постмодерну – періоду руйнації суспільних і моральних канонів – художній психологізм не лише посилюється, а й набуває нових функцій: активніше впливає на читача (глядача), його чуттєву, мисленнєву, інтелектуальну діяльність, увиразнює багаторівневість сюжетної та часопросторової організації твору.

Нові властивості художнього психологізму полягають у здатності до відтворення динаміки душевних і мисленнєвих процесів персонажа, відстежування перебігу його думок та змін емоційного стану. Психологічні почування дійових осіб і драматична подієвість презентують не лише взаємозв'язок, а й взаємозумовленість. В сюжетах аналізованих драм зміни стану свідомості постають як психотерапевтичний сеанс і реалізуються переважно в монодрамах у формі самоаналізу. Увиразнення архетипних та міфологічних аналогій вказує на роботу несвідомого, а відтак – на глибинну психоаналітичну діяльність. Психологічне навантаження деталей-символів функціонує на часопросторовому рівні й сюжету, й образу. Хронотопні зміщення окреслюють минуле, візуалізують майбутнє, переструктуровують теперішнє й реалізуються, «уживаючись» в сюжетному хронотопі драматургійного твору. Отже, доцільно говорити про комбінований спосіб психологізації сюжету та образу як складний процес освоєння психоаналітичної дійсності.

Розширенню та поглибленню сутності психологізму на межі ХХ – ХХІ ст. сприяє нове прочитання психоаналітичних теорій в контексті суспільно-історичних процесів. Як концептуальні, вчення Альфреда Адлера, Жака Лакана, Абрахама Маслоу, Зигмунда Фрейда, Еріха Фромма, Карен Хорні, Карла-Густава Юнга у поєднанні з новітніми літературознавчими, філософськими, соціологічними, культурологічними, психотерапевтичними та психологічними дослідженнями дають змогу пізнати природу психологізму та збагнути складність психологічних процесів свідомості сучасної людини.

## Розділ 2

### ЖІНОЧА ПСИХОЛОГІЯ ЯК ОБ'ЄКТ СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

Вияву психологізму в художньому творі сприяє висвітлення морально-етичних проблем, зокрема пов'язаних із «незручними» темами в людських взаєминах. Українська драматургія ХХІ століття не оминає проблем, що виникають у стосунках між чоловіками та жінками, розбудовує сюжети адюльтеру чи порушує інші внутрішні сімейні проблеми, які завжди означені гостротою відображення внутрішнього конфлікту. Упродовж минулих кількох десятиліть стосунки між подружжям зазнали глибинних змін і на рівні психічному, і соціально-економічному чи статусному. Однак художнє осмислення дійсності традиційно зацентровано на динаміці внутрішніх станів людини, що визначає родову специфіку драми, формує її «внутрішній сюжет» (за Т. Денисовою). Найчастіше психоемоційне напруження персонажів аналізованих п'єс спричинено подружньою зрадою; обставини виникнення подружніх зрад чи поведінкові реакції на них мають сьогодні нові акценти, але причина подружньої невірності завше незмінна – незадоволення психологічних потреб.

У другому розділі нашою метою є дослідити особливість жіночої екзистенції, простежити динаміку її вияву в сюжетах драматичних творів означеного періоду. Для аналізування ми відібрали п'єси, у яких конфліктність жіночого буття представлено в розрізі шлюбно-позашлюбних взаємин. Однак застосовуємо вибірковий підхід до аналізування виокремленого матеріалу, зважаючи на рівень психологізації сюжету та образу, художню цінність сучасних драм та залучення їх до детальнішого розгляду в інших розділах, підрозділах нашого дослідження.



У підрозділі 2.1. «Морально-етичні й емоційно-інтелектуальні постулати психологізму в драматургії кінця XX – початку XXI століття» зосереджуємо увагу на художньому відображенні психологічної природи особистості, зокрема мотивації дій і вчинків у контексті сюжету адюльтеру. Для детальнішого аналізування обираємо три п'єси – «Саламандри» Тетяни Мельник «Самогубство самоти» Неди Нежданої та «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської, у яких факт подружньої зради представлено як тривалий позашлюбний зв'язок з емоційною залежністю, що спонукає партнера вести подвійний спосіб життя.

Підрозділ 2.2. «Гра як спосіб подолання дисгармонії та поштовх до самоідентифікації» присвячено психологічному наповненню прийому «гра в гри» та вияву жіночої психології в сучасних українських п'єсах крізь призму ігрових стратегій як сюжетотвірного чинника. Ґрунтовно проаналізовано п'єси «Коли поветрається дощ» Неди Нежданої, менш детально розглянуто реалізацію прийому «гра в гри» у драмах «Зачаровані потвори» Сергія Щученка та «Спалюємо сміття» Тетяни Іващенко.

У підрозділ 2.3. «Психотип сучасної жінки з погляду фемінності та маскулінності» проаналізовано п'єси українських драматургів досліджуваного періоду з погляду причин та наслідків трансформованої інтимності: «Мужчина за викликом» Євгенії Кононенко, «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Кольори» Павла Ар'є. Менш детально досліджено психотип жінки-персонажа у драмах «Вокзал і люди» Ігоря Липовського, «Охоронець для янгола» Надії Гуменюк, «Гостарбайтерські сезони» Наталки Доляк, «Межа кохання – пологовий будинок» Наталки Максимчук.

## 2.1. Морально-етичні й емоційно-інтелектуальні постулати психологізму драматургії кінця XX – початку XXI століття

В українському літературознавстві проблема внутрішнього життя особистості знайшла висвітлення у творчості Ольги Кобилянської, Михайла Коцюбинського, Василя Стефаника, Лесі Українки, але проникнути у найглибші закутки людської душі зумів Володимир Винниченко. Для нього, за словами Миколи Жулинського, не існувало заборонених чи психологічно «непосильних тем і проблем» [69, с. 253]. У низці п'єс письменник апелює до міжособистісних конфліктів, що розгортаються усередині родин, порушує тему духовного дисбалансу, яка є актуальною і сьогодні. Наприклад, у драмі «Брехня» Володимир Винниченко торкається проблеми самотності людини в оточенні близьких і навіть коханих людей: героїня твору, шукаючи щастя, стає, на перший погляд, жертвою стосунків в умовах любовного трикутника. Однак внутрішня боротьба почувань та переживань Наталії Павлівни і фатальний наслідок цієї боротьби – це процес самознищення через втрату моральних орієнтирів та порушення принципу «чесності із собою».

Внутрішньосімейні конфлікти здебільшого виникають внаслідок порушення морально-етичних зобов'язань стосовно подружнього партнера, що найчастіше виявляється у формі позашлюбних зв'язків. Адюльтер відстежуємо в сюжетах багатьох драматургічних творів, зокрема у п'єсах «Саламандри» Тетяни Мельник, «Самогубство самоти» Неди Нежданої, «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця, «Квартет для двох» Анатолія Крима, «Межа кохання – пологовий будинок» Наталки Максимчук, «Дев'ятий місячний день», «Осінні квіти», «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської, «Рододендрон» Анни Багряної та ін.

Подружжя Святослав і Зоя у п'єсі Тетяни Мельник «Саламандри» перебуває у шлюбі більше десяти років. Він – редактор журналу «Засвіт», його дружина – психотерапевт. З представленням дійових осіб читач отримує від

драматурга «попередній натяк» (за Б. Асмутом), який вказує на ймовірну відсутності гармонії між чоловіком і дружиною. Святослав «одягнений у діловий костюм, проте без краватки. Вважає відсутність краватки присутністю стилю». Натомість Зоя «вважає відсутність краватки у чоловіка присутністю поганого смаку» [155]. Ця художня деталь вказує на внутрішній латентний психологічний конфлікт між подружжям, який посилюють подальші психологічні колізії.

Конфлікт п'єси зосереджено у межах любовного трикутника Зоя – Святослав – Тамара. В особі Святослава драматург відтворює образ типового чоловіка, стурбованого через розкритий адюльтер і переповненого почуттям провини за скоєне. Інтрига п'єси полягає в тому, на чию користь – коханки чи законної дружини – буде вирішено конфліктну ситуацію. Розв'язка твору дещо неочікувана: сім'я Святослава та Зої розпадається. Драматург у сюжеті розгортає завершальний етап руйнування подружніх взаємин в умовах адюльтеру. Вичерпують себе і позашлюбні стосунки: художниця Тамара покидає Святослава, залишивши йому на згадку найцінніше зі своїх творинь – картину «Саламандри». Однак творчість Тамари надоступна Святославу, що вказує на комунікативний розрив між ними. Чоловік не намагається збагнути творчого пориву коханої до відтворення на полотні саламандр. Для Тамари ці тварини є підсвідомим втіленням власної незнищенності, прагненням чистоти і цноти попри ганебну роль коханки. Картина стає символічним актом відмежування жінки від скверни, проте Святослав не здатен розпізнати цієї символіки.

Причина подружньої зради в аналізованій п'єсі значно глибша, аніж видається на перший погляд. Адюльтер у ній – це результат «ланцюгової реакції», зумовленої кількома чинниками. «Я ж не любила його... тоді. Якби не обставини мого життя, то ніколи... ніколи я би не стала його дружиною», – зізнається Зоя. «Ми тільки познайомилися, а тут... дитина. Все було так несподівано» [155], – виправдовує свій вчинок Святослав. Неготовність подружжя до батьківства та обопільна відмова від нього спричинює

неочікувані наслідки для обох. Кожен з подружжя залишається наодинці зі своїми переживаннями, образами і докорами сумління. Порушений комунікативний зв'язок між чоловіком і дружиною через отриману глибоку психологічну травму від скоєного аборт переростає у тривале, але приховане взаємовідчуження.

Страх Святослава перед відповідальністю за батьківство сильніший, аніж бажання стати батьком. Зоя приймає аргументи чоловіка, проте згодом у скоєній помилці звинувачує тільки його. Отже, почуття провини, яке є визначальним у сюжетах про подружню зраду, в п'єсі «Саламандри» видозмінюється залежно від локалізації у «сильному» чи «слабкому» характері. «Послухай, перед тим, як піти назавжди, (підходить до самого краю сцени, дивиться вглиб залу, Святослав у неї за спиною) дай відповідь мені лишень на одне, – звертається Зоя до чоловіка. – Поясни те, чого я ніколи не зрозумію до кінця своїх днів. Десять років як ми одружені. Десять (говорить з надривом) років красивої бутафорії. (Сходить зі сцени, іде у зал, повертається до нього) Скажи! Скажи тепер, коли більше нічого не має значення. Чому... чому ти відмовив мене народжувати тоді? Чому ти не захотів нашої дитини? Десять довгих років сниться мені наш син, мій син, якого ти!.. Ти не захотів! Чому?» [155].

Усвідомлення власної помилки через зроблений аборт та незреалізованість Зої як матері запускають психологічний механізм незворотності. Лікар-психотерапевт за фахом, вона не змогла впровадити у подружні взаємини одну з умов для досягнення гармонійних стосунків у сім'ї – «бути психотерапевтом один для одного», бо сама не пододала глибокої душевної кризи. «Я лікую людей від хвороб, які практично лікуванню не підлягають» [155], – робить висновок Зоя, враховуючи не тільки професійний досвід.

Жінку переповнює почуття жалю за втраченою дитиною, і вона не припускає, що Святослава теж можуть мучити докори сумління. «Я жив усі ці десять років із ненавистю до себе. Кожного разу, як їхав у відрядження, купував іграшки і ховав ось сюди до шафи, щоб Зоя не бачила... Хіба не

божевілля рахувати роки ненародженої дитини? Тягти на собі гріх напівбатька і примусити її стати напівматір'ю – хіба це не божевілля?» [155].

У цьому сюжеті зовнішній конфлікт (несприятливі економічні обставини) переростає у внутрішній. Подружжя не намагається позбутись заблокованих емоцій. Тривале співіснування в уже формальному шлюбі сприяє виникненню внутрішньосімейної дисгармонії, а відтак, і появи позашлюбних зв'язків та цілковитого руйнування сім'ї.

Брак взаємопідтримки між подружжям і нездатність до спільних дій у вирішенні психологічного стресу спричиняють появу позашлюбного зв'язку і з боку Зої. Однак бездоганна репутація Святослава зупиняє жінку, не дозволяє їй вжити рішучих заходів щодо «порожнього» шлюбу. «Кожного вечора, – згадує Зоя, – день у день, всі десять років, лягаючи з ним у ліжко, прокручувала один і той же сценарій: зранку прокинутись, зварити міцної кави, дочекатись, коли він піде на роботу, зібрати валізу, написати записку, замкнути двері, втопити ключі у калюжі... (її голос змінюється, говорить дуже спокійно і неголосно) На ранок... його обійми вихоплювали мене зі сну, його поцілунок відключав мій розум, міцна кава, зварена ним, обпікала мої губи... І все починалося спочатку: день у день, з року в рік...» [155].

Жінка не один раз подумки «проживає» цей сценарій. Така психологічна гра-уявлення заміщує реальний розрив із чоловіком і притуплює внутрішній протест Зої проти обставин, які вона нездатна подолати. Але виявлена зрада Святослава руйнує сім'ю. Тут теж простежуємо владний характер Зої – мені можна, тобі – ні. Чоловік не підозрював і, зрештою, так ніколи й не довідався про стосунки Зої поза шлюбом.

Яскраво виражене почуття провини чоловіка драматург протиставляє сильним характерам жінок. Святославу так і не вдалося втілити їхні мрії про чоловічу самодостатність, тож він змушений відпустити і Зою, і Тамару: «Я втратив вас обох. Без неї не знаю, як далі жити. А без тебе... не знаю навіщо» [155]. Отже, в умовах адюльтеру приреченими виявились як шлюбні, так і позашлюбні стосунки: Святослав залишився один, а Тамара і Зоя взяли «усе» і

«нічого». Колишня пристрасть у стосунках і почуття кохання стали «нічим», бо єдина кінцева мета біологічного існування людини – репродуктивний успіх. Суперечливі емоції демонструють Тамара і Зоя згодом. Приховане задоволення материнського інстинкту або свідомо відмова від нього не дають повноти відчуття жіночого щастя.

Відстежена психологічна динаміка жіночих характерів п'єси Тетяни Мельник-Добрушиної «Саламандри» спрямована на розв'язання внутрішньоособистісного конфлікту. Зоя зважується на реалізацію візуалізованого раніше сценарію, хоча, як сильна особистість, підходить до цього прагматично. Жінка забезпечує собі морально-етичний бік розриву, звинувативши Святослава і в скоєному аборті, і в зраді, і в довготривалому обмані. Викритий адюльтер став для Зої доброю нагодою приховати власну позашлюбну вагітність, тому її рішення було чітким і безсумнівним.

У Тамариній позиції щодо ситуації перелюбу простежується етично-психологічна складова. Жінка не руйнує сім'ї навіть тоді, коли розуміє, що Зоя покине Святослава. Психологічним заміщенням для Тамари, на відміну від Зої, стало не уявне, а предметне творіння – картина. Завершення малярської роботи збіглося із завершенням стосунків, а частково прихований обін «тобі – «Саламандри», а мені – дитина» – вичерпуванням проблемної ситуації.

Припинення позашлюбних стосунків між Тамарою та Святославом доводить, що цінністю є не коханець, а дитина. Жінка приховує від Святослава вагітність і одноосібно приймає рішення про розірвання стосунків. Очевидно, що шлюб для неї не був самоціллю:

«Тамара. Завтра відлітаю до батьків. Мабуть, назавжди.

Святослав: А як же твої саламандри, ти забираєш їх із собою?

Тамара: Я їх залишаю тобі, вони на твоєму столі.

Святослав: (підводиться, іде до столу, на ньому – кілька полотен. Святослав довго дивиться на них) Ти залишаєш всі... всі свої картини?.. А знаєш, це, мабуть, смішно прозвучить, але я навіть ревнував тебе до твоїх саламандр. А іноді мені хотілося їх знищити, зібрати всі до купи і кинути у

вогонь. Подивитись, чи виживуть... Так трепетно ти до них ставилась, навіть не дозволяла торкатися своїх пензлів. А ось тепер віддаєш свій скарб мені.

Тамара: (підходить до Святика, заперечливо хитає головою) Ні...Свій скарб я забираю з собою (мовчить, сумно дивиться на нього, продовжує зовсім тихо) А тобі от...(дивиться на картини) залишаю їх. Бо щось же повинно залишитись з тобою. Не можна так, щоб усе належало тільки мені. Не можна так...» [155].

Через ненародженого сина Святослав підсвідомо ідентифікує себе тільки у складі офіційного шлюбу. Навіть після сцени прощання із Зоєю він заявляє: «Я не можу без неї» [155]. Святослав звик жити поміж двома жінками: з однією через втрачену дитину і почуття провини, з іншою – задля особистої втіхи та самоствердження. Зміна усталеного порядку робить його безпорадним: він не намагається врятувати стосунки ані із Зоєю, ані з Тамарою, вкотре плывучи за течією.

Зрада як те, «що присутнє завжди» [155], стає найвищим критерієм усіх морально-етичних переступів у сюжеті п'єси Тетяни Мельник «Саламандри»: зрада Божих заповідей, зрада батьківства, подружня зрада, зрада «чесності із собою».

У XIX столітті французький письменник, літературознавець та театрознавець Жорж Пьольті опублікував найвідомішу свою роботу «36 драматичних ситуацій», проаналізувавши понад тисячу драматичних творів різних письменників та часів. Дослідник виділив адюльтер у двох позиціях – 15 і 25. У п'єсі «Саламандри» сюжет адюльтеру відповідає 25-ій драматичній ситуації, яку Жорж Пьольті трактує як приватну крадіжку, ускладнену зрадою. І хоча адюльтер виникає між двома партнерами, проте розгортання сюжету у драмі побудовано на взаємодії в межах одного любовного трикутника «вона-він-вона» (дружина – чоловік – коханка). Жорж Пьольті виокремлює три можливих випадки у такій драматичній ситуації, перший з яких – «коханка більш приємна, аніж вимоглива, порівняно зі зрадженою дружиною» [194] – відстежуємо в аналізованій п'єсі. Однак Олександра Погребінська сягає в

сюжеті твору психологічно глибшого втілення драматизму, ніж в аналогічній ситуації передбачає Жорж Польші. Обікраденими, за задумом драматурга, залишаються всі учасники адюльтеру, однак жінки відвойовують право на материнство, не даючи шансу Святославові на батьківство.

Відображення 15 драматичної ситуації – адюльтер зі спробою суїциду – прстежуємо в п'єсі Неди Нежданої «Самогубство самотності». Незреалізованість у професійній сфері, зрада чоловіка і, як наслідок, повне розчарування у житті, штовхають персонажа Неди Нежданої «Самогубство самоти» до спроби суїциду. «Мое життя стало порожнім і безколірним... Мені боляче жити» [175, с. 198], – говорить емоційно розбита і зневірена жінка. Найболючішим її розчаруванням стала зрада коханого. «Від одного дотику я летіла в якусь п'янку прірву» [175, с. 197] – згадує героїня, однак тепер це тільки її спогади. Випадкова зустріч з колишнім чоловіком та його новою обраницею стає останньою краплею душевного болю. На даху будинку – обраному місці самострати – Вона зустрічає Його. Від нього, за легендою, теж пішла дружина, бо був байдужим до неї, надто захоплювався роботою.

Автор, вказуючи на причини подружніх зрад, не акцентує на їхніх можливих наслідках. У 15 драматичній ситуації Жоржа Польші важливіші наслідки адюльтеру, аніж те, що спричинило його появу. Однак дослідник розглядає лише два варіанти розгортання такого сюжету: вбивство чоловіка або коханця. Неда Неждана у п'єсі вибудовує альтернативну схему – самогубство, вірніше поштовх до нього, бо героїня «уся просякнута андгедонією (безрадісністю), стан, коли домінує не так бажання померти, як небажання жити» [102]. Через розвиток повсякчас непередбачуваних подій, які, до речі, починаються із кульмінації сюжету – готовності стрибнути з даху будинку – драматург намагається довести, що найкритичніша життєва ситуація має шанс на позитивне вирішення. Якщо пристрасть, якій піддалися герої, внесла зміни у їхні життєві плани, то адюльтер, як виявляється, може мати не лише руйнівну, але і відновлювальну силу.



У цій п'єсі Неда Неждана створює два любовних трикутники. Результат співіснування у першому, маловиразному (Вона – колишній коханий – його теперішня обраниця завдає душевного болю головній героїні і разом з іншими життєвими обставинами спричиняє повну внутрішню дисгармонію. Співучасть у другому трикутнику – колишній коханий – Вона – Він – виникає спонтанно. Героїня п'єси не пододала емоційної залежності від попереднього зв'язку (на відміну від Нього!), а переживши момент високого душевного напруження через спробу суїциду і, відповідно, маючи потребу в катарсисі – звільненні від негативних почуттів і думок [79], потрапляє у другий любовний трикутник. Саме тому, на нашу думку, тілесний контакт на даху будинку можна трактувати як адюльтер.

Схему сюжету, не схожу на попередні, пропонує Олександра Погребінська у п'єсі «Дев'ятий місячний день»: любовний трикутник відстежуємо двічі – колишнє подружжя Євгенія Ісаківна – Кирило Андрійович та коханка Ганна Аркадіївна. Згодом цей трикутник трансформується: подружжя Кирило Андрійович – Ганна Аркадіївна та епістолярна коханка Євгенія Ісаківна (перша дружина). Ретроспективне відтворення любовних трикутників – єдиноможливий спосіб їхнього представлення у реальному часі п'єси, оскільки лише Ганна Аркадіївна є живим співучасником колишнього перелюбу. Отже, подієвість п'єси зосереджено навколо латентного адюльтеру, оскільки неможливою є безпосередня взаємодія всіх його учасників.

Ганна Аркадіївна – немолода вдова, яка колись створила сім'ю, ставши співучасницею любовного трикутника. Через кілька десятиліть вона випадково довідується, що її покійний чоловік – Кирило Андрійович упродовж усього їхнього спільного життя писав листи своїй колишній (тепер – покійній) дружині Євгенії Ісаківні. Ці листи сприймаємо як доказ прихованого позашлюбного спілкування і, відповідно, тривалості стосунків у любовному трикутнику, але вже зі зміненим рольовим навантаженням: спочатку коханка Ганна Аркадіївна стала дружиною Кирила Андрійовича, а згодом колишня дружина Євгенія Ісаківна – його епістолярною коханкою. Приголомшена

незвичним посмертним проханням суперниці бути похороненою біля єдиного у її житті чоловіка, а ще більше – незаперечним фактом таємного листування, Ганна Аркадіївна мусить сама врегулювати завершальний етап тривалих любовних перипетій.

Ретроспективне розгортання подій і брак будь-якої вербальної взаємодії між двома жінками та чоловіком не применшують гостроти емоційного сприйняття твору. Поява Ірини – внучки Євгенії Ісаківни та Кирила Андрійовича з її приголомшливо гуманною місією і незаперечним доказом – листами чоловіка, адресованими колишній дружині впродовж їхнього тридцятип'ятирічного періоду одностороннього спілкування, стає реаніматором колишніх шлюбно-позашлюбних стосунків, подальший розвиток яких неможливий. За відсутності інших двох учасників любовного трикутника драматургові вдається сягнути глибин психологічного напруження, через спогади, переживання та переосмислення Ганни Аркадіївни. За короткий час жінка почергово почуває себе то в ролі коханки-розлучниці, то в ролі зрадженої та водночас щасливої дружини.

Емоційне напруження Ганни Аркадіївни через несподівано з'ясований незаперечний доказ позашлюбних стосунків Кирила Андрійовича доповнене передсмертним проханням його колишньої дружини – Євгенії Ісаківни. Ірина наполягає виконати останнє прохання своєї бабусі: «Вона така ж його половинка, як і Ви. Він – це Ви і вона. Зробіть це для нього» [189, с. 170].

Знайомство з Іриною спонукає Ганну Аркадіївну до виправдання свого вчинку: «Я не відчуваю ніякої провини перед Вами... Мені нема за що просити у Вас пробачення. Ми просто були призначені один одному Богом» [189, с. 172]. Та спогади минулого – це не лише події, але й душевні стани: «... я раптом уявила, який це жах – лишитися без нього. Не просто – без чоловіка, а без Кирила... Я згадала Вашу бабусю... До цього я була така впевнена у правоті нашого кохання... Мені здалося тоді, якби мене спитали, хто найнещасніша людина у світі, – я б відповіла – Женья Смелянська, перша дружина мого чоловіка... І цей жах її долі завжди незримо був присутній у

моєму житті. Я знала, що коли-небудь мені доведеться платити за своє щастя» [189, с. 175]. Почуття провини і вдячності водночас змушують жінку виконати прохання покійної суперниці, незважаючи на комічність ситуації, яка може стати «останнім київським анекдотом». Такі обставини візуалізують у сюжеті п'єси два ідентичних трикутники «вона-він-вона» з подвійним переходом від сім'ї до адюльтеру і навпаки.

Проте рольове навантаження Ірини виявляється значно глибшим: «... я не хочу, щоб ви виконали прохання божевільної старої баби тому, що тридцять п'ять років не знали, як зняти із себе цю провину» [189, с. 175]. Тож вручені Ганні Аркадіївні листи є не лише доказом позашлюбного зв'язку її чоловіка, а й «лакмусовим папірцем» у складанні іспиту власної гідності. Це важливо не тільки для неї – єдиної живої співучасниці любовного трикутника – але й для інших героїв п'єси. Спроектований драматургом такий розвиток дії стає потужним засобом психологізації сюжету п'єси.

Драматург через одностороннє тривале листування означає співучасть у трансформованому трикутнику мертвих його учасників лише через їхні емоційно-етичні вчинки. Домінування такого внутрішнього конфлікту поглиблює психологізацію твору. Остання воля Євгенії Ісаївни, власне, і є її відповіддю на листи колишнього чоловіка.

Прочитані листи спонукають Ганну Аркадіївну до переосмислення минулого, що виявляється в її міркуваннях стосовно колишньої суперниці – «... як я поважаю Женю, як я поважаю її – вона змогла тридцять п'ять років не відповідати на його листи! Як... як це високо...» [189, с. 186], так і у ставленні до цих подій загалом – «я хочу, щоб цей день змінив наше життя» [189, с. 183]. Пережиті за минулі кілька днів події, що спонукали Ганну Аркадіївну до несподіваного, неочікуваного хвилювання сповна відображають міркування американського психолога Абрахама Маслоу. Учений довів, що спонтанні пікові переживання мають зцілювальний ефект: усувають невротичні симптоми, сприяють підвищенню самооцінки, вивільняють творчі здібності, наповнюють життя сенсом. Тому, на його думку, пікові переживання часто є

корисними для людей, які згодом виявляють виразну тенденцію до «самореалізації» або «самоактуалізації» [150, с. 137]. Ганна Аркадіївна позбувається не тільки підсвідомого душевного тягара. Стрессова ситуація змушує жінку прийняти правильне рішення щодо свого майбутнього життя: «Мене кохає чудова людина – Віктор Михайлович, і я одружуся з ним, я покохаю його, я буду кохати його, я зможу кохати його...сам собі соромишся бути щасливим... Звідки це? Що це? Навіщо це?» [189, с. 186].

Психологічне випробування Ганни Аркадіївни пов'язане з емоційно-інтелектуальними почуттями або, за визначенням Бориса Додонова, гностичними емоціями, які, на думку вченого, пов'язані з потребою особистості в «когнітивній гармонії». Шлях до її досягнення пролягає через переосмислення проблемної, стресової ситуації, намаганні проникнути у суть проблеми і дійти до «спільного знаменника» [58, с. 65]

Листи у п'єсі відтворюють незвичну реальність почування себе. Невідомий нам зміст послань сприймаємо тільки на рецептивному рівні, крізь призму внутрішніх відчуттів Ганни Аркадіївни. Після прочитаних листів жінка поринає у спогади, що сприяє емоційному відтворенню образу покійного чоловіка. Аналогічно відбувається сприйняття Євгенії Ісаївни – першої дружини Кирила Андрійовича. Її образ у п'єсі постає як результат рецепції внучки Ірини та Ганни Аркадіївни. Так драматург візуалізує в сюжеті п'єси дійових осіб, означуючи у такий спосіб адюльтер у теперішньому зрізі твору.

Рецептивне сприйняття фіксує не тільки стани, а й впливає на подієвість, що виражається як у внутрішньому переживанні Ганни Аркадіївни неочікуваної ситуації, так і в її діях – зовнішній подієвості. Кожен з учасників адюльтеру попри позачасову участь у ньому психологічно дотичний до листів: Кирило Андрійович як адресат (внутрішня потреба у листуванні), Євгенія Ісаївна як адресант (мовчання у відповідь, посмертне розпорядження листами), Ганна Аркадіївна як непрямий адресант, через яку замикається реанімований любовний трикутник.

Листи у п'єсі засвідчують емоційно-інтелектуальний зв'язок між колишнім подружжям (Кирило Андрійович і Євгенія Ісаківна), та його проекцію (через зміст листування) на подружжя Кирило Андрійович – Ганна Аркадіївна. У такому розрізі подружній перелюб втрачає ознаки підступної зради як морально-етичного переступу, оскільки усі його учасники позбуваються докорів сумління і залишаються (рецептивно) з почуттям взаємно виконаного обов'язку.

Уведення в текст п'єси малих наративів – листів, сприяє не лише хронологічному викладу фактів, ситуацій. Разом із репрезентацією минулого відбувається конструювання теперішнього. Листи реанімують давноминулі події і на рівні відчуттів активізують любовні трикутники в обох їхніх іпостасях. Вирішення внутрішнього конфлікту стає можливим як в умовах неповного складу учасників перелюбу, так і з огляду на давність подружнього складу злочину.

З допомогою прихованого епістолярного спілкування драматург деконструє часопросторову сюжетну організацію п'єси, акцентуючи при цьому не стільки на станах персонажів, як на потребі їхнього повторного «проживання». Присутність «тексту у тексті», що вкоренилася в поетиці постмодернізму, вводить у сюжет твору іншу реальність, переструктуровуючи, змінюючи акценти. Стрессова ситуація позитивно впливає на рішення Ганни Аркадіївни (теорія А. Маслоу), допомагає їй не тільки позбутися підсвідомого душевного тягара, а й спонукає до самоактуалізації. Свідоме переоцінювання колишніх стосунків супроводжується ланцюговим виявом інтелектуальних емоцій: подив – зацікавлення – здогад – упевненість. Процес вирішування проблемної ситуації активізовує інтелектуальні почуття Ганни Аркадіївни і задовільняє її потребу в «когнітивній гармонії» (Б. Додонов).

## 2.2. Гра як спосіб подолання внутрішньої дисгармонії та поштовх до самоідентифікації

Використання гри як сюжетотвірного елементу надає літературному твору виняткового емоційного забарвлення, яке в поєднанні зі структурними особливостями посилює зацікавлення читача драматичною дією. Уведена до сюжетної організації тексту інтрига у поєднанні з ігровими елементами забезпечує неочікувані повороти, створює характерну систему взаємодії персонажів та, як зазначав Михайло Бахтін, з рецептивної позиції стимулює «цікавість до продовження» та «цікавість до закінчення» (за М. Бахтіним). Залучення до реалізації художнього бачення прийому «театр в театрі» з урахуванням як сучасного стану театралізації суспільства та, відповідно, новими способами відображення дійсності, невіддільними від автентичної традиційності, дає змогу отримати не тільки «оновлений» продукт, а й побачити в ньому абсолютно інше, як правило, глибше і складніше внутрішнє наповнення і функціональне призначення.

Незвичний світ моделює Неда Неждана у п'єсі «Коли повертається дощ». У маленькому провінційному містечку панують власні закони: тут уже давно немає дощу, ніхто не помирає, не одружується і не народжується. Мешканці міста згадують, що так було не завжди, проте більшість з них адаптувалась до нових обставин і навіть не замислюється, чим викликана посуха і якими є її наслідки. Для невеликого товариства молодих людей життя у містечку, як гра за новими правилами. Вона полягає у штучно відтвореній динаміці щоденних реалій. Директор місцевого музею Андрій створює експозиції з підрбок експонатів череповецької культури. Директор міського кладовища П'єро займається інсценуванням псевдопроцесій і закопуванням порожніх трун. Головний редактор газети «Міські вісті» Марк наповнює шпальти газети фальшивими новинами, висмоктаними «з бозна-якого пальця». Життєве кредо молодих людей – робити щось з нічого. Колись це видавалось вимушеним і

тимчасовим, тепер сприймається як стабільне і правдиве буття. Таке життя дає матеріальні статки, і хоча воно позбавлене барв, змін, проте ніхто з чоловіків особливо не прагне змін.

Відтворене міське життя насправді є лише його імітацією. Відповідно до теорії симулякрів Жана Бодрієра [256], у фальшивій діяльності Андрія, П'єро і Марка відображено один із прикладних симулякрів – використання підробки. Чоловіки не живуть, вони грають у життя, використовуючи для цього доступні їм засоби заміни – симулякри. Французький філософ-постмодерніст у праці «Фатальні стратегії» описує стан «екстази», маючи на увазі вихід об'єкта за свої рамки до повної втрати власної сутності. Місто Без Назви у п'єсі Неди Нежданої є зразком екстази реальності, за Жаном Бодрієром. Драматург відтворює химерний замкнутий простір з дивними умовами існування і тенденцією до порушення системи цінностей людини.

Лише Марта, цивільна дружина Марка, нарікає на посуху. Свій «тотально засохлий» стан вона пов'язує не лише з відсутністю дощу, її більше турбує духовна посуха. Марта – дизайнер весільних суконь, але їх ніхто не купує. «Шити сукні, які ніхто не вдягає, які нікому не потрібні. Це як народжувати мертвих дітей!» [174, с. 225], – скаржиться жінка. Проте Марко не розпізнає у її словах крику душі. Марта страждає від неспроможності зреалізувати себе ані як повноцінна дружина і мати, ані як талановитий модельєр. Роздуми про абсурдність такого життя спонукають дружину Марка до змін, які можливі за підтримки чоловіка. Але він офіційне одруження називає цирком, а роль нареченого для нього – це роль «живого манекена». Маркове нерозуміння поглиблює душевну кризу Марти, викликану роздумами про абсурдність свого призначення і покликання. Обставини, яким важко протистояти, мають не лише особисте забарвлення. Бездощів'я у містечку – це кара, яка не мине сама; щоб відвернути її, треба збагнути, що причина посухи не у кліматі, а жіноче безпліддя – не у «власних природних передумовах». Бажання дощу, яке не дає спокою Марті, свідчить про її готовність вийти зі стану «мертвої статички».

Замкнений простір міста сприймаємо як заблукану цивілізацію. Врятуватись – значить зуміти віднайти себе істинного.

Буття в нових умовах для мешканців міста стає існуванням. Більшість містян призвичаїлась до імітації життєвого ритму, не відчуваючи при цьому особливого дискомфорту. Але одна деталь – ігрова пристрасть – є психологічно промовистою ознакою життя товариства молодих людей. Гравці вистежують у місті нову людину і підступно залучають її до розігрування, мета якого – «поживитись» правдивими емоціями чужинця (переляком, тривогою, страхом) і прогнати його з міста. Сценарій розваги, фінальною частиною якого є запрошення на День смерті (імітованої), відображає повну абсурдність життя у місті Без Назви.

Драматург подвоює сюжетний часопростір твору і реалізовує класичний спосіб використання прийому «театр в театрі»: «полювання на чужинця» відтворює іншу, ігрову, реальність за вигаданим сценарієм, розписаними ролями та, звісно, визначеними ставками і стає веселою розвагою для товариства молодих людей. Просторово-подієве коло п'єси, наростаючи, звужується. На події у межах міста нашаровуються події у межах товариства. Водночас з'являється інша реальність – ігрова. Якщо перша – це спосіб виживання в умовах специфічного простору, то друга існує, на перший погляд, як гра для гри, тобто як розвага. Для учасників дійства вона має частково наркотичне забарвлення: «передчуття гри вже п'янить, немов вино» [174, с. 231]. «За ту, що наповнює життя сенсом, а серце неспокоєм і щемом. За гру!» [174, с. 232] – у виголошеному тості П'єро відображено душевне збудження і жадання ігрової діяльності. У «гравців» виникає навіть побоювання, чи чужинці раптом не стали оминати місто, чи не пішли чутки про негостинність до них. За таким поверховим способом урізноманітнення сірих і нудних буднів приховано внутрішню, підсвідому потребу у справжності, яка можлива лише за умов природного життєвого ритму.

У створенні нестерпних умов для нової у місті людини простежуємо соціальну ознаку, з допомогою якої відбувається суспільна трансформація. Гра



стає формою свідомості, способом існування чи нормою в межах суспільної взаємодії у невеликому містечку Без Назви. Правила існування у межах міста і правила розігрування чужинця взаємозумовлені. Їх об'єднує просторова обмеженість і насаджування умов життя / розваги. Тобто правила гри більшої (місто) і правила гри меншої (товариство) віддзеркалюють одна одну. Місто втілює вищі, сакральні сили. Воно не є ані тлом, на якому розгортаються події, ані самотійною ігровою особою. Його фантомність суголосна зі зміненою свідомістю містян. Нарікання на відсутність правдивої життєвої динаміки не збігається з бажанням змінити що-небудь у фальшивому бутті. Місто оживить черговий чужинець: Галина викупила «нещасну забігайлівку на розі біля собору Петра і Павла – ... останній притулок для бомжів і алкашів» [174, с. 233], і в місті з'явилась нова кав'ярня. Товариство молодих людей своє «прісне життя» пожвавить емоціями цього ж чужинця, який, за задумом, повинен втекти з міста. Подих із позапросторової неінфікованої реальності з'являється і зникає. Персонажі-гравці потребують найменшого: як хліб і видовище для римлян, їх заспокоює на певний період розвага з чужинцем. Жива емоція, добута підступно і винятково задля власної насолоди, підтверджує споживацьку потребу в ній.

У сюжеті п'єси відокремлено одне від одного зіштовхуються два ігрових поля, які мають спільне походження – психологічну втечу (підсвідомий захист людини у складних умовах існування). Однак мотиви такої втечі різні. Марта з друзями, розігруючи чужинців, тікає від життєвих обставин, які не дають відчуття вдоволення. Натомість гра таке відчуття дає. Але тривале життя в умовах ізольованого простору з адаптацією до вимушених обставин здатне впливати на свідомість людини. Неспроможність знайти вихід зі складного становища виправдовує таку адаптацію. Відповідно, свідомість людини поступово починає зазнавати змін з вираженою тенденцією до руйнації її духовної сфери. Навіть метою розваги, яка першочергово виникає як протест проти насаджених умов буття, стає впровадження аналогічних, штучно створених обставин для жертви-чужинця. Підсвідомо спрацьовує ефект

віддзеркалення. Мета розігрування, до якого підступно залучають Галину, незмінна: налякана людина повинна покинути місто. За сценарієм, випробування чужинця на психологічну стійкість здійснюється в кілька етапів. Спочатку йому роблять дивні пропозиції чи висловлюють певні застереження щодо перебування у місті. Далі жертва отримує звинувачення у причетності до скоєння злочину і, наостанок, до неї звертаються з проханням вчинити вбивство на замовлення.

Такий психологічний тиск, як правило, супроводжують емоції здивування, розгубленості, переляку, страху, що і стає поживою для Марти і її друзів. Якщо налякана людина втікає з міста, гра завершується. Товариство азартних гравців, легко зруйнувавши чийсь плани, розважилось і до появи нового чужинця у місті має тему для розмов і спогадів. Якщо жертва вистояла, відбувається другий, завершальний тур. Він за своєю суттю підсумовував викривленість буття у містечку Без Назви. Вручене запрошення на День смерті насторожує не менше за попередні пропозиції, звинувачення і прохання. Зазвичай, такий сценарій спрацьовував, і чужинці покидали місто, так і не збагнувши ані його законів, ані його мешканців. Проте на певному етапі незмінно сірого і штучного буття відбувається збіг обставин, який здатен вплинути на мертвий устрій містечка Без Назви.

Певним психологічним навантаженням означено в п'єсі кожен сценарну роль. Інтимно-тілесним спрямуванням вирізнено функцію неодружених гравців. П'єро пропонує Галині продавати своє тіло, виявляючи водночас відмінний бізнесовий хист: «Мені потрібне ваше живе тіло на місяць, а також після смерті – коли б вона не трапилася...» [174, с. 241]. У такий спосіб директор міського кладовища «збирає свою клієнтуру». Андрій нав'язує Галині роль сурогатної матері: «Я хочу від вас дитину, лише дитину. І так, щоб вона була тільки моєю» [174, с. 245]. За таку послугу він обіцяє владнати питання з мерією стосовно знесення кав'ярні через планове проведення археологічних робіт. Вигадка про археологічний проект і розкопки – частина сценарію гри, спосіб налякати чужинку. Обидві пропозиції мають яскраво виражену

деструктивну мету: руйнацію в жінці жіночого, ціннісного, того, що виникає, існує і розвивається лише в умовах глибоких культурно-етнічних парадигм. Пропозиції чоловіків є віддзеркаленням їхнього етично-культурного рівня чи, радше, його відсутності в умовах нового фальшивого устрою.

Роль Марка у грі ґрунтується на підступності у ставленні до людини як особистості, здатності посіяти в її душі страх, відчуття нікчемності і безправності в цьому світі. Сфабрикована справа, суд, тюрма – і життя людини перекреслено назавжди. Газетяреві, що краде інтернетні новини і вигадує нещасні події з фатальним завершенням, легко впоратися з таким завданням. Така роль є віддзеркаленням Марка – людини, яка прагне бути вершителем чиєїсь долі. Зрештою, так він чинить стосовно Марти. Галина гідно витримує кожну психологічну атаку, проявивши і твердість характеру – «я хочу робити те, що я хочу, а не те, що хтось мені нав'язує» [174, с. 241] і професійну ерудицію, легко визначивши вдаваний оригінал давнього жіночого намиста як сучасну підробку. Не менш ефективним виявляється і психологічний аналіз Галини, під який потрапляє кожен із чоловіків. Найвищу оцінку отримує Андрій: «Ви не схожі на чоловіка, котрого кидають» [174, с. 246]. У розмові з ним кмітлива жінка робить зустрічну пропозицію, чим частково роззброює досвідченого гравця. Збій випробуваного у попередніх іграх сценарію полягає як у достойному супернику, так і в непередбачуваних внутрішніх мотивах: їхнє знайомство означається взаємною симпатією.

Марта – азартний гравець і справжня окраса чоловічого товариства – радіє появі чужинки в місті та погоджується на чергову розвагу. Однак участь жінки в цій грі отримує додаткову мотивацію – внутрішнє особистісне спустошення. Зовнішньо Марта не дозволяє негативним емоціям цілковито запанувати над собою, тому чергове розігрування – це можливість відволіктися насамперед від власних душевних переживань. Роль, відведена їй у грі, вражає передусім тривожністю, яка поетапно посилюється. Спочатку жінка переконує чужинку, що має достатньо підстав покінчити зі своїм життям. Далі доводить, що чужинка може посприяти їй у цьому.

Останній етап Мартиноного перевтілення – найнапруженіша частина розваги. Жертва розігрування отримує запрошення на свято, парадоксальне за своєю суттю – День смерті Марти. Ставши свідком обернено протилежного до Дня народження дійства, розіграна особа поступово заглиблюється в стан емоційної небезпеки з піковою напругою – інсценізацією Мартиною смерті. Найвищу емоційну загрозу може викликати тільки смерть. Отже, гравці намагаються викликати в чужинцеві те, до чого самі не здатні. Це – правдиві емоції як спосіб ідентифікації. Тільки їхня гра є результатом викривленої людської уяви. Добуті таким чином емоції мають яскраво виражене деструктивне походження, оскільки зумовлені підступними діями та супутніми почуттями тривоги, переляку, страху, паніки. Друга причина вдоволення від гри полягає у відчутті живої дієвості, адже ізольований простір містечка перебуває у стані мертвої статичності. Процес розігрування чужинця – це активна діяльність зі сценарним обмеженням, що має підступну мету, спричинену зовнішніми обставинами і їх результатом – поведінкою людини з модифікованою свідомістю. Невтрачена потреба діяльності та гра взаємозумовлені.

Розмова, що відбувається між Галиною і Мартою як черговий етап розігрування, має подвійне психологічне навантаження: висвітлює емоційний стан кожної жінки і дає змогу відчути «збої» у сценарії. Марта відзначається добрим театральним хистом, легко викликає довіру в Галини, проте їхньому зближенню також сприяють інші обставини: психологічне невдоволення обох жінок власним життям. Марта, виконуючи свою роль, знаходить в Галині бажаного співрозмовника. Довіра, що виникає в процесі розмови, і бажання бути почутою спонукає кожну жінку до взаємної відкритості.

Марта виявляється добрим психоаналітиком. У колишньому розміреному і спокійному житті Галини жінка не бачить втраченого щастя: «Подумай сама, – каже Галині. – Ви жили так, ніби котилися по якійсь колії, – все зрозуміло, все передбачено, все приречено, і нічого не змінюється, все дико нудно...» [174, с. 254]. Минуле Галини перегукується з Мартиним теперішнім життям. «У мене

нічого не змінюється. Розумієш? Все рухається по колу. Якийсь непотрібний ритуал, щодня... Усе передбачено, все відомо, все пусте...» [174, с. 255], – розповідає про себе Марта. Своє бажання вчинити самогубство вона мотивує якраз тим, що «нічого не сталося – але це і є найстрашніше» [174, с. 253]. Крок, на який спромігся хлопець Галини, Марта вважає відважним вчинком: «Людам потрібне не тільки свіже повітря – все свіже, інакше вони задихаються. Цей твій хлопець перший відчув це – і вчинив, можливо, нелогічно, нерозумно, але насправді так, аби все змінити... І бачиш – ти теж почала змінювати своє життя... Так що будь йому вдячна... Ти стала робити спонтанні вчинки. Незбагненні... » [174, с. 254]. У таких переконливих аргументах відображено внутрішню проблему, яка поступово заповнює свідомість Марти через втрачену надію на будь-які зміни. Діалог з Галиною не є самостійною грою, а лише її частковим етапом. У ньому Марта балансує між двома реальностями – ігровою і справжньою, проте мети у результаті досягнуто: Галина збентежена як проханням жінки про допомогу піти з життя, так і врученим запрошенням на свято Дня смерті. Однак Марта вперше не отримує задоволення від гри. «... Я більше не хочу грати. Мені все набридло...», – каже вона Маркові. Але вже розпочатий процес гри триває, і Марта попри внутрішній спротив погоджується зі своєю участю в ній. Однак її подальша співучасть у грі визначена уже не сценарієм, а внутрішніми свідомими і несвідомими механізмами. Розмова з Галиною підтвердила намагання Марти досягти більших змін у житті, почавши з менших, дрібніших. Жінка усвідомлює марність власних зусиль і брак будь-якого вибору як орієнтиру до повноцінного життя. Безвихідь, в яку потрапляє Марта, зумовлює наростаюче відчуття повної самотності і душевної порожнечі.

Стан Марти як гравця, готового до самогубства, і справжній стан жінки збігаються. Єдиним можливим виходом з критичної ситуації стає вибір смерті. Виконання ролі цього разу – це не технічне відтворення подій сценарію і не талановите перевтілення. Марта знає, що це її остання роль: вона не гратиме

більше, бо для неї це уже не гра, а правдива дійсність, продиктована станом психологічної смерті.

За концепцією основоположника вчення про стрес, канадського медика Ганса Сельє, поведінку Марти можемо трактувати як таку, що відповідає третій фазі адаптаційного синдрому – «фази виснаження». Учений вважав стрес неспецифічною відповіддю організму на будь-яку висунуту йому вимогу, яка потребує специфічного налаштування або адаптації, але при цьому в організмі мусять відбутися певні пристосовні реакції. Виділяють два основних типи таких реакцій: активну (боротьбу) і пасивну (втечу або готовність терпіти) [208, с. 75]. Думки, слова і дії Марти вказують на пасивну реакцію, але без наміру страждати. Порівняння Марти – «життя ніби порожній нудний фільм, але ти не можеш з нього піти, бо заплатив гроші за перегляд» – [174, с. 255] засвідчує її бажання психологічної втечі. Задоволення від гри впродовж певного часу виконує компенсаційну функцію, пригнічує гостроту сприйняття психологічних проблем. Але на певному етапі усе змінюється. За вченням Сельє, реакція людини на стрес залежить від активності стресового фактору і від власних адаптаційних ресурсів організму. Про послаблення адаптаційного опору Марти свідчить втрата ігрового азарту. Навіть передчуття перемоги через правильно зроблену ставку не спонукає жінку до активності в грі. Сельє зазначає, що жоден організм не може перебувати у стані тривоги постійно. Це загрожує втратою адаптаційної енергії, зокрема глибинної, яка не здатна до відновлення. Третя фаза адаптаційного синдрому – кінцева. Організм вступає у смугу патологічних пошкоджень, що відображається на психічному і фізичному стані організму [208, с. 75].

Продовживши участь у грі, Марта вдруге максимально активізує в собі бажання померти. Для чоловіків гра триває за знайомим сценарієм, вони очікують, що через непередбачуваність чужинки «перемога легкою не буде» [174, с. 265], тому, зосередившись на жертві розіграшу, незначні відхилення у сценарії з Мартиної ініціативи сприймають як її захоплення своєю роллю. Але поведінка Марти – це не тимчасове майстерне перетворення, а справжнє

бажання піти з життя. У плані сюжетно-просторової організації твору ми отримуємо чергову реалізацію прийому «гра в гри». Перевтілення Марти уже не є грою, визначеною сценарієм. Жінка сама себе переконує в необхідності зреалізувати фінал гри – померти тут і зараз. Це реальне бажання Марти підкріплене актом самонавіювання з налаштованим часом його реалізації.

Відтворення фальшивих подій увиразнює, підкреслює «фата моргану» міського буття, перевтілюючи чоловіків-персонажів п'єси у псевдоклерків, міщан – у псевдомешканців міста. Сіра статика заповонила не лише вулиці і квартали, але розум і душі людей. «В цьому дикому місті нічого не відбувається... Ні-чо-го... Все спокійно як на цвинтарі... Та навіть на цвинтарях десь щось відбувається... Тільки не в нас... І гадаєш, їх це хвилює? Аніскілечки, анікрапельки, анітрішечки...» [174, с. 225], – так змальовує прикру реальність Марк. Але його псевдореальність, відображена у «Міських вістях», вражає не менше: «всі ці нескінченні убивства, катастрофи, політичні скандали, теракти...» [174, с. 225]. Жорстоким є і спосіб розігрування чужинця. Підступно залучений до гри, він потерпає від вигаданих обставин. Переляк в очах розіграного – це доза вдоволення, це те, що «вдихає життя», «хвилює кров» [174, с. 264]. Найвища ставка у гри – втеча чужинця з міста. Проте ніхто з ініціаторів дійства не замислюється над етичністю такого розігрування. «Ми задихаємось без гри» [174, с. 232], – каже один із гравців, тому не важливим стає спосіб отримання ковтка свіжого повітря.

Драматург реалізовує класичний спосіб використання прийому «театр у театрі», увівши до сюжету п'єси «полювання» на чужинця. Така «гра для гри», як розвага, має глибше підґрунтя: підсвідому потребу психологічної втечі в ігрову реальність, жадання негативних емоцій, усунення «іншого». Інфікована психіка членів товариства демонструє яскраво виражену тенденцію до деструктивності.

У п'єсі Сергія Щученка «Зачаровані потвори» реалізація прийому «театр у театрі» ґрунтується частково на класичному способі його втілення і має яскраво виражені психотерапевтичні акценти. Сюжет п'єси побудовано на

висвітленні сімейно-побутових взаємин, які стали непосильним психологічним випробуванням для головних персонажів – потенційних самогубців. У кожного з них – своя сімейна драма.

Андрій, перший учасник проекту, у День свого двадцятип'ятиріччя залишився один. До нього «рідко заходять гості»; сьогодні він чекає найрідніших людей, але за святковим столом місця, призначені для них, вільні. Щоб вгамувати почуття образи і болю, хлопець звертається до уявних гостей, дякує їм за присутність, але особливу подяку адресує своїм батькам. Монолог Андрія трансформується в діалог: хлопець почергово перевтілюється то у батька, то в матір і, змінюючи місця за столом, відтворює звичну манеру спілкування батьків. Перед читачем одразу постає модель сім'ї, у якій зростав хлопець, не маючи належної батьківської любові та уваги:

«Андрій. ... сьогодні особливий день. І мені дуже приємно бачити стільки симпатичних облич. Зокрема я безмірно радий тобі, тату (кивок наліво), і тобі, мамо (кивок направо). І, дякуючи вам за те, що ви пам'ятаєте про рідного сина, перший тост я піднімаю за вас. Не заперечуєте? (бере зі столу пляшку шампанського, відкорковує її та наливає шампанське собі і відсутнім батькам; підіймає свій келих, встає). Твоє здоров'я, батьку (цокається з келихом батька), і твоє, мамо (цокається з келихом матері, випиває, потім швидко пересаджується на місце батька та зображує його). Ну от, Андрюхо, стукнув тобі перший четвертак. Дай Боже, як то кажуть, щоб не останній. Будьмо! (випиває, повертається на своє місце, наповнює порожні фужери та перебирається на місце матері, після чого, підіймаючи келих, зображує матір). Ти вже, синку, не малий, отже, розумієш, що батьки бажають тобі найкращого. Тож я і бажаю тобі якомога більше розуму в голові, грошей у гаманці та й усього іншого, як у справжнього чоловіка, а не як у твого батька (випиває з келиха матері, повертається на місце батька). Я щось не розчув. Оце ось щодо «іншого, як у справжнього чоловіка» – що це було? Краще на себе подивись. А ти, Андрюхо, її не слухай. Бо це саме я бажаю тобі розуму, грошей і головне –



справжньої, тобто розуміючої, лагідної та працювитої жінки поруч. А не таку, як оця. Будьмо, Андрюхо!» [262].

Таке театралізоване відтворення розмови вказує на критичний внутрішній стан Андрія. У ньому не тільки відображена сімейна реальність, але і розуміння як примітивності, ницості подружніх взаємин батьків, так і їхніх занедбаних батьківських обов'язків. Відтворений діалог стає вершиною внутрішнього болю і безнадії.

Від сімейних обставин потерпає інший персонаж п'єси – Олена – донька Модеста та Аделаїди, для яких мірилом батьківської турботи і любові є примноження сімейного капіталу. Батьки переконані, що Фердинанд – «забезпечений чоловік», «зі своїм бізнесом» зробить щасливою їхню доньку. Модест і Аделаїда подбали про все не зволікаючи: розкішна весільна сукня вже в шафі, а знайомство з нареченим заплановане на сьогоднішній вечір:

«Модест. (до Олени) Готуйся. Сьогодні твоє свято.

Аделаїда. Ми так раді за нашу доню (цілує дочку в щоку). Ти щаслива?

Олена. Можливо.

Модест. От і розумниця (цілує дочку в щоку). Тобі обов'язково сподобається Фердинанд. Дуже спритний та перспективний чоловік. Практично мій ровесник.

Аделаїда. Та головне, що відтепер ми з ним – партнери» [262].

Казка про принца Сперматозоїда та принцесу Яйцеклітину є проекцією свідомості Олени на підготовлене батьками щасливе майбутнє, зведене до інстинктів на клітинному рівні, фізіологічного процесу з метою людської репродукції.

Наступний учасник телешоу – Семен. Його покидає дружина, за словами якої він «тюхтій і ледащо», «нікчема», «нуль без палички». Мотивація вчинку Ніни відображає її світоглядне уявлення про сімейні взаємини: «Якби ти мене кохав, ми мали б жити у достатку, в radoщах і задоволеннях. Ми взагалі жили б десь, де немає дощу, світить сонце та співають канарки. Але ми живемо тут, і живемо, як жебраки. А це означає тільки одне – ти мене не кохаєш» [262].

Нездатність до будь-яких дій у кризовій ситуації, неспроможність чинити опір, намагаючись вплинути на сімейні обставини, свідчить про слабкість характеру Андрія, Олени та Семена. Кожен з них у стані відчаю обирає нав'язану рекламою послугу фірми «Фелічита» – участь у телепроекті. Шоу «Конкурс самогубців» ініційоване «спеціальною урядовою комісією в рамках Програми профілактики суїциду». Фінальний етап конкурсу визначає «найменш корисну для суспільства особу», переможець отримує «Ліцензію на смерть», яка дійсна впродовж 72 годин. Родичам власника Ліцензії виплачується моральна та матеріальна компенсація за втрату особи – золотий злиток, що дорівнює вазі переможця Конкурсу. Окрім «Конкурсу самогубців», фірма «Фелічита» надає інші послуги, абсурдні за свою суттю – це пропозиції вдихнути «чисте повітря, відібране з найекологічніших витоків», відчути «вільний час» «інтелектуальних, фізичних, сексуальних і кримінальних чемпіонів», замовивши «будь-які часові відрізки: екзамени, службу в армії, відбування покарання, залицяння, народження дитини, хвороби, ліквідацію ворогів».

Цікавим рішенням Сергія Щученка з погляду сюжетної організації п'єси «Зачаровані потвори» є використання ігрових елементів. Вони різні і за способом відтворення, і за смисловим навантаженням. Потенційні самогубці та фірма «Фелічита» всупають у суперечливі взаємовідносини, в основі яких як прихований, так і відкритий ігровий компонент. Спеціальний проект щодо запобігання суїцидальним настроям серед населення є не стільки роботою спеціальної урядової комісії, скільки фікцією, проформою, що дає право на телефір. Рекламна діяльність «Фелічити» – це спосіб маніпулювання свідомістю населення, шляхом нав'язування власних товарів і послуг. Рекламний медіавплив виявляється у поведінці людини в складних життєвих обставинах. Ніхто з учасників телешоу не шукає іншого способу розв'язання сімейної проблеми. Усі вони визнають, що їхнє життя позбавлене сенсу, а шлях до обраного самогубства лежить тільки через розрекламований конкурс.

«Конкурс самогубців» у сюжеті п'єси ґрунтується на використанні прийому «гра у грі» з багатоплановим навантаженням. Для організатора телешоу – компанії «Фелічита» – це гра-маніпуляція, гра-збагачення, презентована як соціальний проект, для глядачів – це гра-розвага. Іншого значення – психотерапевтичного – набуває така гра для конкурсантів. Потрапивши в умови театральної-сценічного дійства, кожен з фіналістів обґрунтовує свій суїцидальний вибір. Чи не вперше потенційні самогубці отримують можливість бути почутими. «Проговорена» проблема здійснює на учасників конкурсу психотерапевтичний ефект. Вільне озвучення мотивів фатального вибору спричинює настання катарсису, вивільняє защемлене афективне бажання і гальмує його подальшу дію (за З. Фройдом).

Психотерапевтичний результат гри можна розглядати і крізь призму вчення Якоба Морено. Доцільність проведення паралелі між «Конкурсом самогубців» та психодрамою Якоба Морено полягає в наступному: учасники конкурсу, для яких єдиноможливим способом виходу зі складних життєвих ситуацій було прийняття фатальних рішень щодо себе, після участі в телешоу розширили можливості вирішення внутрішніх проблем. Якоб Морено вважав досягнення катарсису передумовою інсайту – несподіваного вирішення проблемної ситуації [130].

Сеанс колективної психотерапії відтворює Тетяна Іващенко у п'єсі «Спалюємо сміття». Спосіб досягнення катарсису ґрунтується на ігровій діяльності з допомогою перевтілень. Такий підхід до використання прийому «гра у грі» перегукується з теорією Миколи Євреїнова. Психотерапевтичний ефект, що настає після зіграної ролі, учений пов'язує з інстинктом театральної гри. На відміну від терапії Зигмунда Фрейда та Якоба Морено, театротерапія Миколи Євреїнова спрямована не на бажання пережити, проговорити проблему повторно, а на потребу у відчуттях, які дають зіграні ролі [72, с. 213]. Саме за таким принципом працює «Центр психології та рольових ігор», де розгортаються події п'єси Тетяни Іващенко. Цікаво, що драматург уводить читача одразу в гру, дійові особи п'єси виписані за

виконуваними ролями. Конфлікт у сюжеті твору розгортається між молодим психологом Росаною та керівником центру – Софією. Психотерапевтичний сеанс передбачає різні варіанти розігрування фінальної сцени. Неправильно обраний фінал не викликає катарсису, а отже, в учасників дійства не виникне відчуття очищення. Софії доводиться визнати помилку і дозволити зіграти фінал Росани. Основна проблема, порушена драматургом у п'єсі «Спалюємо сміття», – зіштовхування вікових і професійних інтересів. Вирізняє твір Тетяни Іващенко нетипове, незвичне тло для розгортання сюжету – сеанс групової психотерапії.

У сюжетах творів сучасної драматургії відстежуємо схеми трансакційних ігор за Еріком Берном. Поведінка Євгена у п'єсі Анатолія Крима «Квартет для двох» промовисто вказує на гру «Алкоголік» [15, с. 157]. Психоаналітик має на увазі поведінку, спрямовану на досягнення якої-небудь вигоди. Суть гри полягає в тому, щоб, маніпулюючи близькими людьми, вести звичний спосіб життя задля отримання винагороди. Періодичні «пошуки Музи» Євгена – це типова поведінка алкоголіка, тільки винагородою для композитора стають сексуальні контакти поза межами сім'ї. Отримання співчуття і прощення дружини дає йому право грати далі. Щойно Олена відмовляється від звичної поведінки, сценарій перестає спрацьовувати і Євген опиняється «поза грою».

Використання в розбудові сюжету принципу «гра у грі» дає змогу драматургові поглибити психологічні колізії героїв п'єси. Кульмінаційні моменти супроводжуються почерговим нашаровуванням кількох ігор. Свідомо визначивши роль Вадима, яка полягає в порятунку Жені, драматург ефективно використовує принцип «театру в театрі» (гри драматичної). У цій ситуації Олена водночас підсвідомо виходить із психологічної гри («Алкоголік») і розпочинає наступну – «Нумо, побийтесь», «зіштовхнувши» двох чоловіків. Визнаючи, що впродовж подружнього життя з Євгеном засвоїла два важливих для жінки уроки – «бути королевою у гостьовій» і «кухаркою на кухні», Олена засвідчує підсвідому співучасть у грі «Загнана домогосподарка» [15, с. 145].

Потреба в засвоєнні третього уроку – «бути повією у ліжку» – це збій у грі, а отже, і вихід з неї через перенасичення іншими ролями.

### 2.3. Психотип сучасної жінки з погляду фемінності та маскулінності.

Кожна історична епоха має свій спосіб відтворення дійсності (літературний напрям) і свого героя – узагальнений образ з найбільш характерними психічними рисами, властивими людині певної доби. Література XXI ст., зокрема драматургія, формує свій збірний образ людини, що вбирає у себе усі суперечності нашого часу. У контексті дисертаційного дослідження зосереджуємо нашу увагу на жіночих образах сучасної драматургії, а саме на психологічних аспектах їх формування.

Окреслення психотипу жінки XXI ст. з погляду психології передбачає не тільки охоплення психологічних, але і соціальних особливостей, способу життя, цінностей та звичок. Сюжети сучасних п'єс слугують добрим матеріалом, оскільки акцент на драматизмі, а отже, внутрішніх і зовнішніх психологічних колізіях передбачений уже самою природою драми.

Героїня п'єси Євгенії Кононенко «Мужчина за викликом» – сучасна ділова жінка, яка має власну справу, оплачує навчання доньки за кордоном, може купити все, чого потребує, але розуміє, що «нове шмаття не оновлює життя» [109, с. 140], а «шуба на кожную погоду», у якій «нема куди ходити» [109, с. 136], не приносить щастя. Єдиним порятунком у критичні моменти є зустрічі з чоловіком, який приходить «на все готове». Впродовж тривалого часу такі стосунки жінка вважає щирою дружбою, але одного разу визнає, що це – помилка. Підприємницький підхід героїні до побудови «дружніх» стосунків як способу капіталовкладення (ще й в інтимній сфері) стає з часом нерентабельним. Взаємини на бартерних умовах у незмінному форматі перестають цікавити навіть чоловіка-утриманця. Приголомшена відмовою, жінка в розпачі звертається до Центру нетрадиційних послуг, який надає «допомогу» у подоланні депресії. Проте керує нею не діагностоване усвідомлення свого стану чи потреба у фаховій допомозі. Випадково набраний номер телефону з газетних оголошень і знайомство з чоловіком за викликом –

продуманий задум драматурга, майстерно вплетена у канву сюжету інтрига. Пригнічений стан героїні п'єси, що виражений роздратованістю, риданням, відчаєм, судомними рухами, має вагомі причини, однією з яких є тривала перевтома, бо працює «день і ніч», але насправді ця втома приховує багато інших взаємодоповнювальних чинників душевного розладу жінки. Вона інтуїтивно навчилася рятуватись, вкотре благаючи про допомогу давнього «друга»: «Тебе ж не просять дістати щось із неба чи з-під землі! Тебе не просять з кимось воювати, когось побороти, когось захистити, щось оборонити. Тебе тільки просять прийти. Навіть слів співчуття не треба... Тільки приходи!..» [109, с. 129]. Відчуття гострої і нагальної потреби у присутності чоловіка як у словах, так і в рухах героїні п'єси яскраво відображають її глибоку життєву кризу. Відмова додає хіба що люті до її невгамовного істеричного жадання, з якого може бути лише єдиний вихід: їй потрібен саме чоловік, бо відсутність того, з ким мала тривалі стосунки, вона відразу заповнює мужчиною з агентства. Ані спроб самогубства (свій критичний душевний стан – «на порозі суїциду» – визначила сама), ані будь-яких інших способів вгамовування емоцій у її діях не було. Це дає підстави стверджувати, що депресивна поведінка героїні п'єси має психосексуальне підґрунтя.

Сексуальна поведінка людини залежить від того, яку потребу вона задовольняє. Ігор Кон виокремлює декілька основних форм такої поведінки, беручи до уваги кінцеву мету і вік людини [107]. Одна з них – комунікативна сексуальність, коли сексуальна поведінка є формою виходу зі самотності – повністю відповідає героїні аналізованої п'єси. Самотність жінки виявляється односторонньо, контрастуючи між суспільним та інтимним, зовнішнім і внутрішнім. Успішне бізнес-партнерство і фінансова стабільність не діють компенсаторно: відсутність подружнього партнера, а отже, і реалізації себе як жінки важко заповнити чимось іншим. Поглиблює душевну кризу ще один невід'ємно жіночий аспект (інстинкт) – єдиним постійним і доступним виявом

материнської любові стає спілкування по телефону та очікування зустрічей з донькою під час літніх канікул.

Отже, на перший погляд, порятунок від самотності у такий спосіб науково обґрунтований і виправданий. Ще у часи середньовіччя Фома Аквінський висловлював міркування, що великий сум лікують теплою дружньою бесідою і чаркою доброго вина [233, с. 37]. Такий спосіб допомагав героїні впродовж тривалого часу, бо, цілком імовірно, що роль чоловіка-утриманця задовольняла обидві сторони, але мала лише симптоматичний ефект. Кризові періоди не тільки повторювались, але й поглиблювались. І згодом героїня збагнула, що «треба дійти до ручки», аби оновити життя. Якщо ж воно «не міняється на краще, значить ти ще не дійшов до самого дна» [109, с. 140].

Поява чоловіка з агентства зміщує психосексуальні акценти взаємин, дозволяючи глибше зазирнути в підсвідоме жінки і трактувати її поведінку як сексуально трансформовану. Освічена, досвідчена, вибаглива у всьому, вона отримала гідного співрозмовника, з яким можна було «читати вірші, слухати музику, обговорювати філософські проблеми» [109, с. 142], який вражав шляхетними манерами і бездоганним умінням вести розмову. Його психологічна майстерність, хоч і не дипломована, виявляється у перші хвилини зустрічі. Чоловік не тільки швидко та бездоганно визначає, яка жінка перед ним: «Ви не з тих, хто купується. Ви з тих, хто купує» [109, с. 131], а й з'ясовує її проблему – «виклик – це поклик, забезпечений матеріально» [109, с. 131]. Жінка має нагальну потребу в ньому, як у заспокійливій пігулці, і не вважає за доцільне приймати інших правил, адже його, працівника контори, що «торгує ілюзією чоловічої шляхетності» [109, с. 133], викликано «для імітації людських стосунків» [109, с. 134]. Щирість чоловіка вона швидко блокує і в зовнішньо-подієвому плані, і у внутрішньо-психологічному: «Ти добре граєш роль закоханого джигуна, але я не вмію грати закохану жінку» [109, с. 137].

Жінка психологічно запрограмована на отримання того, що купує, тобто на заміну попередніх стосунків, які раптом припинилися. Щирість нового партнера, хай навіть вдавана спочатку, стає дієвим психотерапевтичним



прийомом. Чоловік іноді виводить її з «бруду життя», і вона все-таки визнає, що мимоволі зворушена ставленням до себе. Але зрештою думки, що «воно так, тому що я плачу», не може: «І мені вмить хочеться знищити тебе. І себе також» [109, с. 144]. Словесні баталії змінюються перемир'ям, і тоді стає зрозуміло, що стосунки вийшли за межі формату надання послуг, який уже «не можна розписати за жодним преїскурантом» [109, с. 146].

Чоловік за викликом впорався зі своєю роллю «антидепресанта», правда, нетрадиційно: те, що так щедро оплачувала замовниця, робити не довелося, натомість треба було витримувати комунікативні атаки, виважено маневрувати, добре відчуваючи, коли йти в наступ, а коли – відступати. «Здається, пані викликає мене до себе заради позитивних вражень» [109, с. 144], – майже фахово заявляє чоловік. В агентстві його цінують, бо складні випадки, коли жінка сама не знає, чого вона хоче, найкраще відпрацьовує саме він. Однак на певному етапі взаємини типу «покупець-продавець» нівелюються, і маски, спадаючи, показують істинні обличчя. «Від жодної жінки я б не терпів того, що терплю від тебе» [109, с. 144], – зізнається чоловік, шкодуючи, що їхнє знайомство відбулося саме так.

Стосунки між героями п'єси Євгенії Кононенко «Мужчина за викликом» – зразок ідеальної, за дослідженням сексологів, сумісності «агресивна жінка» і «чоловік пасивно-підпорядкованого типу» [78]. Другорядна роль чоловіка не передбачає його повної залежності: він поводить покірно, але примхливо (будучи то провокатором, то провокованим). Владну жінку такий чоловік ідеалізує: «... іншої, такої, як ти, немає» [109, с. 137], водночас побоюючись її. Натомість жінка лідирує і вибудовує стосунки винятково за власними правилами, вдаючись до іронії та глузувань:

«Він. ...Ти розмовляєш зі мною тоном, яким жона пиляє мужа. Я чую скрегіт тої пилки.

Вона. А яким тоном ти б хотів, щоб із тобою говорила жінка, яка тебе проплачує?

Він. Я ніяк не можу вгадати, що ти хочеш чути від мене, коли принижуєш мене.

Вона. Принижую? Я кажу правду! Ні слова брехні не виходить із моїх вуст!..» [109, с. 143].

Усе життя героїні, як справжнього агресора, – боротьба, причому успішна. Здобує місце під сонцем у світі бізнесу та повна фінансова незалежність – це вагомий результат, але співвідношення «затраченого» і «отриманого» не задовольняє жінку. «Я завжди хотіла купити те, що не продається, бо не мала жодної ідеї, як це дістати по-іншому» [109, с. 146], – зізнається вона. Стосунки з чоловіками винятково за її потребою (тільки тоді, коли вона хоче), умовами («на все готове») і власними правилами (без тілесного контакту) – це вияв «жіночої сексуальної автономії» [37] з позиції чоловічого світосприйняття.

Місячний курс психотерапії з ініціативи замовника раптово припиняється, на відміну від попередніх стосунків, які тривали упродовж кількох років. Звичний для героїні формат взаємин вичерпує себе. Спроби чоловіка скоротити дистанцію спілкування чи не вперше виникають природно, адже обумовлені логікою вродженого прагнення, а не виконанням обов'язку працівника агентства. Вона ж, відчуваючи взаємний сексуальний потяг, розуміє власну неготовність до змін. Затиснувши свою жіночність у кулак і успішно зреалізувавшись у чоловічій ролі, жінка не може повернутися до виконання свого первинного призначення. Підсвідому потребу бути жінкою повсякчас перемагає свідоме рішення відмовитися від цього. Одягнута маска маскулінності та спілкування з позиції агресора – найжорстокіше, а то й подекуди нищівне – це боротьба свідомого і несвідомого, жіночого і чоловічого.

Ще однією важливою, на наш погляд, причиною, глибинних страхів перед виявом сексуальності стала давня психологічна травма героїні п'єси, пов'язана із сексуальним рабством. Розбудова власного бізнесу потребувала стартового капіталу. Жінка згадує, що «коли почались зміни і стало можливим робити

гроші», то вона «серед перших опинилась у Туреччині. Втрапила в халепу, втратила позичені гроші, опинилась на панелі» [109, с. 147]. Але, будучи сильною жінкою, відважилась на відновлення справедливості та «мало не вбила одного турка і забрала у нього свої законно зароблені» [109, с. 147].

Відгомін пережитого не дає спокою: «Я сплю дуже мало. Я боюся засинати. Боюся, знов наснитися той паскудний турок, якого я вбила тільки уві сні! Якби ж то я це зробила насправді!» [109, с. 148]. Перебування «на панелі» виправдовує внутрішній спротив до близьких стосунків з чоловіками. Проте суттєвим є наступне. Вироблене у бізнесовій діяльності та здобуте шляхом особистих помилок почуття недовіри є супутнім у побудові будь-яких стосунків, навіть інтимних. Окрім того, жінка уже не сприймає справжність життя. Воно оживає у ній хіба що як хвилинні слабкості сильної жінки (приміром, стан після телефонної розмови з донькою). Навіть її бізнесова діяльність віддзеркалює це: виготовлення пластикового посуду, що за своїм виглядом нагадує дорогу річ. У прикритті справжнього штучним прочитується теорія симулякрів Бодріяра. Але штучне, як демонструє драматург Євгенія Кононенко, стає замінником не лише речей, воно здатне проникнути в підсвідомість.

«Він: А для чого ж мене сюди викликали?

Вона: Для імітації людських стосунків» [109, с. 133–134].

Жінка не може розгледіти щирого зацікавлення нею, а короткотривалі вияви справжніх відчуттів відкидає, вбачаючи в них не так маскулінну, як симулятивну роль.

Як стверджують науковці, депресивні стани, що супроводжуються втратою інтересу до сексу, можуть мати трансперсональне коріння. Боязнь статевих стосунків – це не завжди нестача сексуальної енергії. Людина може тривалий час відчувати вулканічність інстинктивних сил, а відпустити себе – означає дати вихід пекельним переживанням [44]. Саме такий несвідомий страх втрати самоконтролю, на нашу думку, сформував психосексуальний

блокпост героїні п'єси. Вивільнити свою сексуальну енергетику – значить відродити у собі жінку, а вона не певна, що цього хоче.

Інші обставини і способи відновлення сексуальності простежуємо у п'єсі «Квартет для двох» Анатолія Крима. Драматург відтворює стиль взаємин типової радянської сім'ї з 30-літнім подружнім стажем. Колись щиро закохана чи то у музику, чи у Євгена головна героїня Олена сумлінно виконує роль дружини композитора. Він – успішний митець початку епохи соцреалізму, член Спілки композиторів, викладач консерваторії. Доля була прихильною до нього: обдарувала музичним талантом, творчим визнанням. Завжди поруч з ним молода, розумна та віддана дружина. Але Євген не може спокійно спочивати на лаврах, бо не мириться з думкою, що час вимагає нових героїв. Його не покидає нав'язлива ідея про створення «великого» та «геніального» твору, «щоб Моцарт і Бетховен перевернулись у могилі» [121, с. 316–317]. Чоловік компенсує свою професійну незреалізованість періодичними зрадами. Однак дружина, присвятивши колись своє життя «великому таланту», терпляче витримує творчі вигадки чоловіка. Та одного разу Євгенів черговий «пошук Музи» змусив жінку вдатись до неочікуваних дій. У відповідь на присутність у їхній квартирі юної студентки дружина викликає Вадима – молодого хлопця із ескорт-агентства. Розгортаючи сюжет у такий спосіб, драматург створює перший кульмінаційний момент п'єси. Вчинок дружини подіяв на Євгена, як шокова терапія, змусивши поглянути на себе збоку. Вдало зрежисований сценарій Олени стає віддзеркаленням поведінки її законного чоловіка. Анатолій Крим змушує читача (глядача) замислитись, що ховається за зовні звичними подружніми проблемами, які за чималий відрізок часу так і не зруйнували сім'ї остаточно. Отже, вчинок Олени – це лише зовні банальна помста, за якою приховані значно вагоміші проблеми.

Олена жила з Євгеном за укладеними правилами патріархальної сім'ї, які цілком задовольняли її чоловіка: абсолютне упокорення його волі та служіння «геніальній» творчості. Жінка, щиро закохана колись, усвідомлювала усю примітивність і брутальність теперішнього Євгенового ставлення до себе,

однак зовні мирилася з муками творчості чоловіка, пробачала безрезультатні, але регулярні «пошуки Музи» і допомагала пережити кризові моменти, що періодично тривали уже десятки років. Вдало створена у розквіт творчості партійна пісенька відчинила Євгенові двері до Спілки композиторів, а потім – і до їхнього відомчого помешкання. Але добробут не примножив щастя: творчий потенціал композитора з роками згас, а дружина, ставши служницею, відсторонилась і розчинилась у власній самотності. Єдиним способом вираження внутрішнього протесту стала іронія. Почасти гостру, але все-таки виважену критику Олена висловлювала не з метою будь-якого впливу на свідомість чоловіка чи змін у їхніх стосунках. Це короткотривалий катарсис, викликаний внутрішнім компромісним поєднанням згоди зі своїм становищем жінки та дружини і протесту водночас.

Почуття самотності в Олені посилюється не лише через внутрішнє невдоволення та ігнорування особистісних потреб, а й намагання виправдати ганебні вчинки чоловіка, які він, зрештою, не приховує. Свідомо обрана роль дбайливої матері для чоловіка стає причиною втрати власної жіночої ідентичності. Але за таких обставин це єдиний спосіб почуватися потрібною. Не зазнавши радості материнства, що підтверджує цілковите служіння інтересам чоловіка, Олена всю свою інстинктивну потребу віддавати любов, оточувати когось турботою зосереджує тільки на Євгенові, навіть пізнавши усю його нікчемну сутність. Забезпечений побут і вірність своєму романтичному вибору змушують жінку підтримувати статус зразкової сім'ї.

Загартована періодичністю творчих витівок чоловіка, Олена, не опираючись, погоджується з вимогою Євгена. Жінка знає завершення вже добре відомого сценарію, починає «ділити територію» для тимчасового «комфортного» співжиття утрюх. Але знайомство з Женею, у якій дружина композитора «раптом впізнала себе», «молоду захоплену дурепу з уявленням про сімейне життя як про солодку мильну оперу» [121, с. 351], спонукало Олену до інших дій. Викликавши Вадима – юнака з агентства – жінка таким

чином припиняє гру за Євгеновими правилами, встановлює власні і швидко досягає бажаного результату.

Образ Олени драматург протиставляє Євгенові не лише через вчинок-помсту задля порятунку юної студентки, а й ненав'язливими штрихами натякає на інакшості дружини: інтелігентності, толерантності, освіченості, порядності. Саме ці риси не дозволяють знівельювати її жіночність, якої не тільки не бачить, але й не потребує Євген. Юнак з агентства від спілкування з Оленою активізує свою генетичну пам'ять. Лише на підсвідомому рівні він може успадкувати ідеальний образ жінки. Специфіка його роботи контрастує з будь-якими високими ідеалами жіночності: «У моїй професії на жінку дивишся як ... як офіціант на клієнта. Тільки би принести задоволення і зірвати чайові» [121, с. 353]. Робота хлопця, «молодого, вродливого, зі знанням мов і приголомшливими манерами, усім, чого тільки бажає бачити жінка у чоловікові» [121, с. 352], – це виклик суспільству з його постколоніальною потребою у викривленому прояві сексуальності.

Кульмінаційний момент п'єси супроводжується не лише нетиповою для Олени поведінкою, але і словесним контрударом. Увійшовши у стан повного катарсису, Олена впродовж доби озвучує те, що тамувала у собі десятиліттями. У тривалій боротьбі свідомого і несвідомого перемагає перше, підтверджуючи тезу «придушення» і «вивільнення» несвідомого (за З. Фройдом). Проговоривши болісні та витіснені на маргінес свідомості спогади, Олена запускає механізм незворотності. На запитання Євгена – «коли ти повернешся?» – жінка відповідає: «Не знаю. Повір мені: я дійсно не знаю. Може, через годину, а може, і ніколи» [121, с. 358].

Євген як псевдогеніальний композитор, підкріплював нав'язливі ідеї щодо величі свого музичного таланту періодичними пошуками натхненниць. Але перетин останньої межі – порогу в спальню власної квартири – змінює звичне розгортання внутрішньосімейної драми. Зі співчуття до юної студентки Олена намагається припинити нахабну витівку свого чоловіка. Виклик юнака з агентства – її стратегічний план-помста. Однак гра-імітація несподівано

пробуджує глибинні імпульси жіночої та чоловічої сутності Олени і Вадима і спричинює кардиналі зміни у їхній свідомості, стає поштовхом до переосмислення власної сутності, повернення до інших орієнтирів, первісної взаємодії чоловічого і жіночого. П'єса «Квартет для двох» висвітлює не лише проблеми подружньої пари в умовах подвійного адюльтеру, але й демонструє зміни цінностей між поколіннями через «статеву проблему особистості» (Е. Гідденс).

Вияв материнства як незаперечної позачасової фемінної ознаки в драматургії XXI ст. набуває особливих, властивих епосі рис. Сучасні драматурги відтворюють у сюжетах п'єс різноаспектне сприйняття дійсності крізь призму жіночого світогляду, однак висвітлення проблем материнства займає чільну позицію як особливо актуальна тема означеного дослідженням періоду. На жаль, позитивні рефлексії в контексті порушеної проблеми значно поступаються негативним, що яскраво засвідчують сюжети сучасних драм.

У низці п'єс української драматургії XXI ст., зокрема «Рододендрон» Анни Багряної та «Зачаровані потвори» Сергія Щученка, порушена проблема занедбаних батьківсько-материнських обов'язків.

Дванадцятилітня донька Богдана і Галини (п'єса «Рододендрон» Анни Багряної) зростає у сім'ї, де батько не дуже приховує своїх позашлюбних зв'язків, а матері вигідніше не помічати подружньої проблеми. Позбавлена батьківської любові та уваги, Поліна активно розвиває стосунки з бойфрендом Максом. У дівчинки попри її вік уже сформоване уявлення про сімейні стосунки, і вона переконана, що «у кожного нормального чувака повинна бути дружина і коханка» [7].

П'єса «Зачаровані потвори» Сергія Щученка найяскравіше віддзеркалює занедбані материнсько-батьківські стосунки у таких аспектах: 1) абсолютна байдужість до виховання дитини, нездатність сприймати сина як особистість, оскільки безособистісними є самі батьки – Михайло та Зінаїда, взаємна неповага подружжя і комунікативний розрив з двадцятирічним сином Андрієм; 2) відмова від другої дитини – непосильного тягара в контексті економічно-

побутових міркувань родини (молодша сестра Андрія Деззі); 3) використання своєї дитини задля примноження сімейного капіталу (Аделаїда і Модест та їхня донька Олена).

Фатальний вибір щодо народження / ненародження дитини та пов'язані з ним супутні проблеми і внутрішні колізії («психологічна ломка») головного персонажа твору – Жені відтворено у п'єсі Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного півня». Драматург створює латентну опозицію між вибором головного персонажа Жені (зважене рішення) і Моніки (поспішно прийняте).

Свідому відмову від материнства та відчуття і стани, пов'язані з цим, вплив вибору на подальші внутрішньосімейні стосунки висвітлює Тетяна Мельник (Добрушина) у п'єсі «Саламандри». Ненароджений через аборт син Зої і Святослава стає причиною відчуження між подружжям а відтак і цілковитого розпаду сім'ї.

У п'єсі «Межа кохання –пологовий будинок» Наталки Максимчук проблема материнства розглянута в іншому аспекті. Ольга – лікар-гінеколог. Професійна діяльність стає для неї психологічним випробуванням. Жінка чи не щодня стає свідком народження нового життя, проте сама позбавлена щастя материнства. Фатальний діагноз – безпліддя – Ольга пов'язує з антигуманним боком своєї професійної діяльності – абортами. Чоловік Ольги Олексій, теж гінеколог, вирішення проблеми вбачає у використанні сурогатного материнства. Але пошуки кандидатури радше приховують адюльтер, аніж засвідчують вчинок дбайливого чоловіка чи фаховий підхід Олексія до вирішення сімейної проблеми. Закон спрацьовує на користь коханки Лілі: народжена дитина формує нову сім'ю і вирішує міжособистісні і внутрішньосімейні конфлікти. Ольга спонукає Олексія стати офіційним батьком свого сина, бо «де є дитина, там родина», а сама усиновлює відмовне немовля. Завершення твору щодо Ольги двозначне: усиновлення дитини і статус одинокої матері, з одного боку, постають як покута за аборти, що межує з морально-етичним переступом; з іншого – як винагорода за правильно



прийняте рішення щодо Лілі та Олексія. Аналіз творів сучасної драматургії вкотре відсилає до типологічного зіставлення з п'єсою «Закон» В. Винниченка.

Паралельно у п'єсі відстежуємо іншу сюжетну лінію: стосунки Ольги і молодого практиканта Макса. Хлопець рецептивно поєднує в особі Ольги її статусність і жіночність та кваліфікує свої зідеалізовані почуття до неї як кохання. Однак приреченість стосунків між Ольгою та Максом очевидна. Жінка не дає згоди на їх розбудову, переконливо аргументуючи свою позицію: «Коли з очей твоїх спаде пелена, кохання перейде у звичку, а тіло моє покритється зморшками рівно на тринадцять років раніше, ти почнеш зраджувати мене. І згодом знайдеш собі Лілю. Вдруге я цього не переживу. Вибач. Я не хочу, щоб межею нашого кохання став пологовий будинок.» [144]. Сюжетна лінія Ольга – Максим актуалізує стосунки Олени і Вадима з п'єси Анатолія Крима «Квартет для двох». Точки перетину творів мають не тільки зовнішнє вираження (різниця у віці і мала вірогідність у продовженні стосунків), на рецептивному рівні обидві сюжетні лінії об'єднані навколо латентного образу дитини – прийому прихованої перспекції драматургів.

Батьківсько-материнські стосунки крізь призму заробітчанства розглядає Ігор Липовський у п'єсі «Вокзал і люди». Драматург максимально реалістично відтворює порушену внутрішньосімейну комунікацію через штучно розірвані стосунки між батьками і дітьми або подружжям.

Особливо гостро такий розрив втілений у сюжетних лініях навколо образів трьох жінок-заробітчанок – Рудої, Білої і Жовтої. У сім'ї кожної з них – своя драма: Жовта разом із донькою виїхала за кордон у пошуках кращої долі для своєї дитини. Її чоловік, колишній науковець, залишившись в Україні. Несправедливо позбавлений батьківства, він не може впоратись із душевним болем і самотністю. Нове (вокзальне) ім'я чоловіка – Скляний – є відображенням його психічного стану.

Руда залишила неповнолітнього сина зі своєю матір'ю. Телефонне виховання та компенсація материнської відсутності у формі дорогих подарунків вражають наслідками: під час зустрічі син не впізнав маму. Лише

телефона розмова між ними віч-на-віч переконала хлопця, що знайомий йому материн голос – це її голос.

Біла намагалась втекти від самотності: «я просто тікала, мабуть, від себе самої» [135, с. 235]. Її історія – найтрагічніша: чужина тільки загострила самотність, додала їй трагізму. «Зі мною почало щось діятися, – згадує жінка, – пропав сон, я втратила душевну рівновагу спокій і право на щоденні радості – ранок, спів пташок, захід сонця... все це зникло» [135, с. 236]. Почуття ностальгії вказує на делікатну організацію внутрішнього світу Білої. А далі жінку-нелегалку підступно використали: «... сама не знаю, як це сталося. Мабуть, від страху самотності...» [135, с. 236]. З народженням сина – Арісто – у Білої «з'явилася надія і ціль у житті» [135, с. 236]. Та щастя тривало недовго: господар найняв молодшу служницю, а Білу звільнив, відібравши у неї сина.

Драматург Ігор Липовський у п'єсі «Вокзал і люди» порушує проблему безправ'я жінок-заробітчанонок, однак актуальність такої теми полягає не лише в неореалістичному підході до художнього відтворення дійсності. Трагічні наслідки проблеми та логічно обумовлені психологічні колізії, пов'язані з ними, у сюжеті п'єси зосереджено у рецептивній площині сприйняття твору. Отже, психологізація сюжету п'єси полягає не у зовнішніх ознаках (описах емоцій, відчуттів і станів жінки) чи відтворенні причинно-наслідкової подієвості. Вираженням психологізму п'єси стає сам факт морального злочину: у матері забрали дитину. Цього достатньо, щоб увімкнути глибинні, інстинктивні механізми людської підсвідомості. Не випадково історія Білої має скупе фрагментарне окреслення. В Україні вона «почала приходити до тями» [135, с. 236], але дитячий плач переслідує жінку повсякчас. Згодом разом з іншими жінками Біла теж повертається за кордон.

Часопросторовий зріз п'єси теж психологічно означений: жінка перебуває між двома світами, які створюють бінарну опозицію «чужий» – «свій». Фрагментарність описів і реалізм подій у відтворюванні драматичної дійсності вказує на поєднуваність ознак посмодернізму і неореалізму.

У радіоп'єсі Надії Гуменюк «Охоронець для Янгола» тему розлучення батьків і дітей через вимушене заробітчанство чітко виокремлено і психологічно викристалізовано. Фінансово-побутові обставини спонукають Любу податись на заробітки до Італії. Жінка хоче створити синові Ярчику кращі домашні умови для навчання, яких не може забезпечити «гуртожитська шпаківня». Ніна – найкраща подруга Люби – часто навідується до Геніка та Ярчика, а згодом стає господинею у новій квартирі.

Психологічне навантаження сюжету радіоп'єси найяскравіше відтворено в образі Ярчика. Шестилітній хлопчик залишився без маминої любові та опіки, а батькова турбота про сина виявляється здебільшого у формі зауважень, покарань і залякувань. Несприятлива сімейна атмосфера як тривала травмівна ситуація впливає на чутливу дитячу психіку Ярчика. Драматург змодельовує захисну реакцію дитини на стрес – стресове фантазування. Увесь свій відчай і жаль хлопчик проектує на уявного друга – Ангела, якому довіряє:

«Ярчик. (перестає схлипувати, здивовано): – Ти хто? А-а-а... Знаю. Ти, мабуть, мій Янгол. Правда ж? Мама казала, щоб ти охороняв мене, поки вона повернеться. Мамусю треба слухатись. Тато каже, мама поїхала, бо я... бо я... часом був неслухняним, і якщо я його не буду слухатись, то він також кудись поїде і залишусь зовсім один... зовсім один. Я дуже-дуже слухаюсь тата. (Благально) Він же мене не покине, правда ж? Правда ж? Не покине? Ні? (Спокійніше) У тебе такі білі крила. Можна їх погладити? Ой! Як шовк! Хочеш, я тобі свою машинку покажу?...») [47, с. 49].

У плані сюжетної організації твору образ Янгола набуває рис химерного персонажа. Ярчикову дружбу з ним, тривалішу за подружні стосунки батьків, розглядаємо як психологічну втечу. Драматург дає змогу простежити дитячу мотивацію психологічної дії як реакції на тривалу травмівну ситуацію.

У п'єсі «Гостарбайтерські сезони» Наталки Доляк драматизм стосунків матері і сина зосереджено у площині проблемної комунікації. Олена Сергіївна – інтелігентна жінка, колишня вчителька німецької мови, вісім років живе і працює в Берліні. Емігрувати жінці довелося не через фінансову скруту, а

складні стосунки із сином Миколою. Після восьмирічної перерви у спілкуванні син несподівано з'являється в Берліні, знаходить матір і відкрито заявляє, що чекає від неї фінансової допомоги. Олена Сергіївна, побачивши сина, готова пробачити йому все: і тривале мовчання, і те, що колись залишив її без даху над головою. Проте фрау Краге, якій Олена Сергіївна розповіла свою історію, діє завбачливо: скринька із заробленими материнськими грошима виявляється порожньою. Нетактовні та безпідставні звинувачення сина до глибини ранять материне серце. Увиразнення психологічних почувань персонажів твору драматург сягає завдяки використаному опозиційному співвідношенню мати – син в контексті часопросторового і сюжетно-подієвого зрізу.

Цікавим драматичним рішенням як у психологічному, психоаналітичному, так і часопросторовому контексті вирізняється п'єса Павла Ар'є «Кольори». Загалом сучасні драматурги часто вдаються до художнього втілення кольористики, що засвідчують драми Олександра Ірванця, Неди Нежданой, Тетяни Мельник (Добрушиной) та інших авторів і, водночас, доводять увиразнювальну функцію кольорової парадигми у відтворенні передовсім драматичного образу, зокрема особистісної диспозиції персонажа. Як зазначає Петро Яньшин, у кольорі є щось, адресоване не тільки очам, а людині цілісно, тому закономірною є інтерпретація кольору з урахуванням фізіологічних, емоційних, інтелектуальних та інших рівнів особистості [265]. Загалом у гуманітарній парадигмі колір потрактовано в трьох різних, але тісно пов'язаних семіотично-функціональних аспектах: імпресивному (вплив на людину), експресивному (відтворення за допомогою кольору внутрішнього світу) і символічному (ціннісно-смісловне наповнення феномену кольору в культурі). Іоханнес Іттен вказує на тісний взаємозв'язок цих аспектів стосовно художньої творчості. Зокрема, на його думку, символізм без візуальної точності і без психологічно-емоційної сили виявиться анемічним, інтелектуальним формалізмом. Чуттєво-імпресивна дія кольору без його духовно-символічної правди і психологічного увиразнення стане банальною імітацією натуралізму, а психологічно зображувана дія без конструктивно-

символічного і оптично-чуттєвого змісту сприйматиметься як сентиментальна недоречність [89].

Кольори в однойменній п'єсі Павла Ар'є представлено насамперед у перцептивному аспекті з акцентом на внутрішньому стані дійових осіб і урахуванням їхніх вікових особливостей. Співвідношення семантики кольору з емоціями, станами, психофізіологічними реакціями, почуттями людини, що завше властиве мистецтву, у драмі «Кольори» має чітке психологізаційне навантаження. Драматург акцентує не так на візуальній функції кольору, як на смисловій, що ґрунтується на життєвому досвіді і вікових переживаннях людини. Тобто, колір Павло Ар'є використовує як феномен перцептивного сприйняття особистості.

Персонажі п'єси «Кольори» – різного віку жінки без імен, відмінною ознакою яких є колір вбрання. Жінка в рожевому має шістнадцять років, в оранжевому – понад двадцять. Вони енергійні та мрійливі, проте мрійливість другої, за уточненням драматурга, практична. Вік жінки в червоному – тридцять п'ять-сорок років, вона розчарована, зла і цинічна. Жінку, якій за шістдесят, драматург асоціює з фіолетовим кольором, вказує на її мудрість і терплячість. У чорному – жінка похилого віку, вибаглива та ексцентрична. Вона у п'єсі з'являється і в білому вбранні.

Складний задум драматурга усвідомлюємо не одразу, і всі жіночі образи спочатку сприймаємо як п'ять окремих повноцінних персонажів п'єси. Однак згодом стає зрозуміло, що кожен з них – це різні іпостасі однієї жінки. Кожна наступна «за віком» і «за кольором» довантажена життєвим досвідом, мудрістю і розумінням того, що відбувається з нею істинною – Марією, жінкою в чорному вбранні.

Кольорова парадигма уособлює поетапність усіх життєвих труднощів Марії. Період жінки в рожевому означений як «дитинство, осяяне щастям і убите горем» [5, с. 24] у зв'язку з арештом батька, пережитим голодом, втратою сестри Надії, насадженим радянською владою клеймом сім'ї ворогів народу. Воєнний і повоєнний відрізок Маріїного життя представляє жінка в

помаранчевому. Пройдені випробування і смерть матері не зруйнували тяги до життя, а навпаки, загартували його. Жінка в червоному відтворює не менш складний життєвий етап – період втрачених сподівань на жіноче і материнське щастя. Наступний проміжок часу репрезентує жінка у фіолетовому вбранні. Її спогади відтворюють душевний стан самотньої Марії, якій минуло п'ятдесят. Доля несподівано усміхнулася їй: «Небо почуло мій плач. Він постукав у мої двері і спитався, чи я не Марія. Ріхард розшукував колишніх в'язнів нацистського режиму, – згадує жінка. – Уряд Німеччини здогадався виплатити нам за роки рабства компенсацію. Та хіба можна грошима відшкодувати горе? Ріхард і став для мене тією компенсацією...» [5, с. 28]. Але щастя було не довгим, проте переконливим: «тринадцять років на сьомому небі» [5, с. 28]. Зараз Марія – жінка в чорному. Її щоденні життєві атрибути – інвалідний візок, ходунки, памперс. Стареча пам'ять в передсмертних спогадах-мареннях відтворює калейдоскоп давноминулих подій і почувань. «В моєму житті було мало місця для чоловіків, але час від часу..., – згадує жінка. – Тільки сам Бог знає, якою я була самотньою, як мені не вистачало простого людського тепла. Щоб забути про біль, я працювала вдень і вночі, поки дозволяло здоров'я» [5, с. 27]. Марія не втратила здатності до самоаналізу: «Свого часу я непогано шила, та своє життя закроїла не дуже вдало» [5, с. 28].

Психологічне навантаження кожного образу-іпостасі Марії драматург здійснює через перцепцію кольору. Жінок у рожевому і помаранчевому вбранні дивує поведінка жінки в червоному:

«В помаранчевому. ... ти поводишся дуже дивно. Ти зла, нервова, всім незадоволена. Я знала тебе інакшою... Веселою, відкритою і доброю жінкою.

В червоному. Хто ти така? Що ти можеш про мене відати? Я така, як я є, і ти знаєш про мене лише те, що я тобі дозволяю про себе знати. Ти мене розумієш? Зате я відаю про тебе усе! Усі твої дешеві витівки, твої походеньки, всі дурнуваті помилки... Все знаю про тебе! І не тобі мене судити, а мені тебе...» [5, с. 35].

Натомість жінка у фіолетовому добре розуміє агресивну поведінку жінки в червоному, бо є її наступницею за репрезентованим періодом життя Марії: «Все дуже просто: їй не щастить з чоловіками. Точніше, вона занадто крутила носом, все перебирала, зважувала. А коли вибрала, помилилася. Кинула заради нього усе, а він її бив, гуляв, марнував її гроші. Вона вигнала його. Залишилася одна і вагітна...» [5, с. 42].

Защораз відкладений процес чаювання як примирення усіх п'яťох персонажів є насправді уособленням самопримирення Марії зі своїм життям. У спілкуванні жінки сягають взаєморозуміння. Завершальним етапом у досягненні згоди стає танго, упродовж якого пари двічі міняються партнерками, що ще більше зближує усіх. Кожна має нагоду з'ясувати для себе всі прогалини власного життя, тобто життя Марії:

«В рожевому. Розкажи мені про моїх дітей.

В червоному. Ти матимеш двійню – Олександра і Олександрю – хлопчика і дівчинку.

В рожевому. Вони гарні?

В червоному. О, так, два янголятка з пшеничним волоссям і волошковими оченятками.

В фіолетовому. Я не знаю, в який момент їх загубила...

В помаранчевому. Невдячні діти!

В фіолетовому. Ще раз кажу: не знаю! Можливо, це моя провина. Вони не прийняли мого Ріхарда. Вони просто перестали мене розуміти. Я ж хотіла бути щасливою...

В червоному. Ні, це моя провина! Я приділяла їм занадто мало уваги» [5, с. 46].

Катарсисне биття сервізу у першій дії п'єси змінюється його інсайтним поверненням у другій. Синій лондонський сервіз (подарунок Ріхарда), що уособлює чоловічу присутність в Маріїному житті, найбільше хотілось «перетрошити» жінці в червоному, бо «занадто велике значення йому надавалось» [5, с. 32]. У такому бажанні вбачаємо агресію і озлоблення, а

семантика червоного кольору увиразнює внутрішню потребу та поведінкову готовність до емоційних нападів.

Кожен із періодів життя Марії має свій відтінок як варіювання в межах основного червоного кольору. Відповідно до віку жінки змінюється яскравість та насичення кожного з відтінків: білий – рожевий – помаранчевий – червоний – фіолетовий – чорний. Зіставлення психологічної характеристики кольору (за М. Люшером) і сюжету п'єси Павло Ар'є дає змогу відстежити взаємозв'язок кольору та людської психіки. Крім того, вагоме функціональне навантаження отримують і звукові образи драми. Плач новонародженої дитини і поява у промені прожектора жінки в білому – це народження Марії. Драматург двічі відтворює в сюжеті п'єси звукові образи цієї сцени, використовуючи їх спершу для ретроспекційного відтворення минулого з акцентом на початку нового життя, а вкінці твору – для його завершення і центральним образом жінки в чорному. Символічність білого і чорного кольорів як життя і смерті очевидна. Крім того, у послідовності звукових образів (море; робота швейної машини; потяги; класична музика; бій курантів; голос жінки, що співає колискову; народження дитини) відображено зворотний хронологічний порядок усіх найважливіших моментів життя Марії.

Оксана Когут розглядає змінну кольорову парадигму в п'єсі Павла Ар'є «Кольори» через ідеї деконструкції – перекроювання фемінності як способу спротиву гіпернаративам маскулінної культури в українській постмодерній драматургії. Процес внутрішнього узгодження головного персонажа п'єси дослідниця визначає крізь призму архетипного аналізу: «Розмови Рожевої – Помаранчевої – Червоної – Фіолетової – Чорної / Білої балансують на межі реального та ірреального, то занурюючись у космогонію творення та пригадування етапів власного становлення, осягнення Самості, то профануючись до постмодерної філософії шизоаналізу» [101, с. 30]. Такі міркування імпонують, оскільки вирізняють і поглиблюють психологізаційний аспект п'єси.



Рожевий колір як переважання білого в червоному уособлює свободу, звільнення червоного від руйнівної енергетики. Рожевий (за Г. Кларом) – це «незобов’язливе збудження», і в цьому полягає його спокуслива привабливість. Саме жінка в рожевому репрезентує юність Марії. Згодом цей колір перетворюється на помаранчевий (переважання жовтого в червоному) як вияв бурхливих емоцій, яскравих вражень і надій. Жінці в помаранчевому приблизно від двадцяти трьох до тридцяти п’яти років. Вона пізнала багато розчарувань (війна, розстріл євреїв, вивезення до Німеччини, служба в есесівського офіцера, смерть мами), однак життя продовжувалось. «Минув час, – згадує Марія, – нас звільнили американці, закінчилась війна. На Україні ми не мали нічого, окрім лиха. Тому приєднались до колони французів... Лоран – моє перше кохання, мій перший чоловік. Він врятував нас від агентів НКВС, що розшукували біженців. Він навчив мене танцювати танго і божеволіти від пісень Тіно Россі. Пізніше Лоран переїхав у Прованс, я – в Париж» [5, с. 26]. Почування себе як жінки, віднайдений інтерес до музики, захоплення танцем повернули Марії потяг до життя, компенсувавши частково пережите горе.

Жінка в червоному репрезентує Маріїн вік від тридцяти п’яти до сорока років: вона відома модельєрка, має своє ательє. Фінансове благополуччя дозволяє їй почуватись впевнено, але це не применшує потреби в жіночому щасті. Тому, зустрівши Жана-Франсуа – красеня і аристократа, Марія залишає швейну справу, виходить заміж і переїжджає до Марселя. А далі, як згадує, її чекало дев’ятнадцять місяців пекла: «Він називав мене українською шльондрою, не спав вдома, потім почав мене бити. Усе було просто: він одружився на моїх грошах, бо був банкрутом. Я ж йому заважала. Втекла від нього назавжди» [5, с. 27]. Марії довелось починати все спочатку, тільки тепер у неї на руках було ще двоє діток – Олександр і Олександра. Вони так і не пізнали материнської ласки та любові, а Марія – радості материнства: її дітьми опікувалася молодша сестра Люба.

Червоний колір сповна відображає внутрішній «стресовий стан» жінки, яка вперто вела затятий бій із життєвими обставинами. За психосемантикою

Бориса Базими, червоний колір – це вивільнена енергія, яку майже неможливо погасити, дія, яка за будь-яких обставин має бути реалізована [8]. Драматург чітко ідентифікує стан озлобленої жінки і не пом'якшує червоного кольору, не надає йому ні найменшого відтінку.

Зміна кольорової парадигми в сюжеті п'єси зумовлена внутрішнім переродженням Марії, трансформацією її світовідчуття. Найпозитивнішими рисами наділена жінка у фіолетовому. Їй уже понад п'ятдесят, але вона є найгармонійнішою. Призначення червоного кольору як імпульсу до переживань та завоювань – задоволення від досягнутого. Найкраще червоний колір знаходить своє довершення в синьому. І навпаки, синій теж виявляє своє смислове єднання з червоним. Обидва кольори (червоний і синій) «прагнуть» до ототожнення, єднання, злиття в любові. Імпульсивний червоний та спокійний синій утворюють фіолетовий колір [87], [142]. Про тринадцять щасливих років Марії найкраще знає жінка у фіолетовому вбранні.

Відомий психолог Вільгельм Вундт вбачав у фіолетовому кольорі тягу до меланхолійної серйозності, а його учень Стефанеску-Гоанга охарактеризував фіолетовий як «завуальоване збудження» [87]. Загалом між полярністю червоно і синього, між фатанізмом і фаталізмом стоїть фіолетовий як гармонія суперечностей [87]. Зіставлення кольорових пар Макса Люшера і архетипних образів Карла-Густава Юнга дає ще глибше розуміння значеннь кольору: червоний – Анімус (чоловічий), синій – Аніма (жіночий) [56], [87].

Психосемантика кольору у творенні образу Марії співвідносна і з соціологічними дослідженнями щодо кольорових вподобань людини. Так, Володимир Елькін наводить приклад «фіолетових людей» як таких, що своїм вибором компенсують недостатньо виражений через вік синій і червоний кольори [56]. Доведена аналогія між прагненням до фіолетового кольору творчих людей, що теж відтворено в сюжеті аналізованої п'єси. Дизайнерський хист Марії доповнює пристрасть до музики і танцю. Якщо кольорові образи в драмі видозмінюються, то музичний супровід, як основний звуковий образ залишається незмінним.

Асоціативно-перцептивний акцент на танцювальному ритмі танго не випадковий. У цьому танці суть життя Марії. Перший чоловік, Лоран, навчив її танцювати танго, проте найпристрасніші «па» було відпрацьовано з Ріхардом. «Щосуботи ми ходили в танго-клуб, – згадує жінка в чорному. – Боже! Як він танцював! І це в його шістдесят два роки...» [5, с. 28]. Музичний центр став для Марії одним із найважливіших предметів інтер'єру. «Вона не припиняє слухати це своє танго, не може без нього навіть заснути» [5, с. 42], – каже жінка у фіолетовому.

Отже, колір-перцепт як предметний образ людського сприйняття залежить від особливостей світовідчуття особистості. Варіювання кольорових вподобань – це передусім внутрішня психологічна динаміка, що корелюється підсвідомими чинниками як реагування на зовнішні подразники. Павло Ар'є, вибудовуючи сюжет п'єси «Кольори», діє винятково з урахуванням перцептивного підходу до кольорової парадигми, демонструє її перетворення співвідносно до вікових та життєвих обставин персонажа. Крім того, драматург акцентує на стійкості, частковому статичному зацикленні на певному кольорі з паралельним відкиданням інших кольорів, що чітко відображено у сцені зустрічі усіх жінок, між якими немає згоди. Звукові образи п'єси, наскрізним із яких є танго, не тільки доповнюють психологічну характеристику як жіночих образів-кольорів (звук швейної машини відомий не всім), а й увиразнюють темп, ритм, насиченість самого життя Марії: «Все минуло, як у танго» [5, с. 28].

Таким чином, моделювання жіночих образів української драматургії ХХІ століття є невіддільним і від теперішніх, і від минулих суспільних процесів, що мають вплив на фізичне, психічне і духовне життя сучасної жінки. Погляд на неї є почасти апріорним з точки зору маскулінності та фемінності, що спонукає сучасних митців до пошуку спільного знаменника задля відповіді на це суперечливе питання.

## ВИСНОВКИ ДО ДРУГОГО РОЗДІЛУ

Проблема художнього психологізму є важливою і цікавою в літературному процесі сьогодення. Сучасна українська драматургія презентує психологічну природу особистості (персонажа) за допомогою морально-етичних та емоційно-інтелектуальних почуттів.

Позашлюбні зв'язки як морально-етичний переступ представлено в драмах «Саламандри» Тетяни Мельник та «Самогубство самотності» Неди Нежданої. Адюльтер з погляду жіночого світосприйняття зумовлено такими причинами:

- 1) повним взаємовідчуженням подружжя через свідому відмову від батьківства (п'єса «Саламандри»);
- 2) помстою – відповіддю зрадою на зраду – та одночасним порятунком від самогубства (п'єса «Самогубство самотності»).

Інтелектуальні почуття як емоційний відгук представлено в п'єсі «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської. Ретроспективно відновлений адюльтер спонукає до самоаналізу: емоційно-інтелектуальні почуття постають як результат цілісної свідомої продуктивної діяльності (переосмислення минулого – перетворення теперішнього – проектування майбутнього).

Використання ігрових стратегій у розбудові сюжетів сучасних п'єс сприяє виразненню психологізму, відстеженню динаміки психологічних процесів та її впливу на сюжетну подієвість драматичного твору. Ігрова діяльність позначається на емоціях та почуття персонажа, занурюючи його в іншу реальність, вивільняє витіснені в підсвідомість проблеми, визначає дії та вчинки, спонукає до самоактуалізації. Психологізацію сюжетів відібраних для аналізування п'єс за допомогою художнього прийому «гра в гри» («театр в театрі», «п'єса в п'єсі») представлено амбівалентно:

1) психотерапевтичний аспект гри відстежено в п'єсі «Зачаровані потвори» Сергія Щученка. Катарсисна дія проговореної проблеми позбавляє від заземленого афективного бажання, сприяє виходу персонажів п'єси (учасників шоу) з кризового стану: готовність до самогубства змінюється відродженням життєвої енергії. Театротерапевтичну функцію ігрової діяльності відстежуємо у п'єсі «Спалюємо сміття» Тетяни Іващенко: груповий психотерапевтичний сеанс за допомогою перевтілень здатен звільнити від зосередженості на певній життєвій ситуації. Контекстуальну сумісність щодо позитивного аспекту психологізації сюжетів та персонажів за допомогою гри мають п'єси «Мужчина за викликом» Євгенії Кононенко, «Квартет для двох» Анатолія Крима. П'єса «Давай пограємо» Сергія Щученка повертає до першооснови гри – дитячої ігрової діяльності як інстинкту пізнання.

2) на патологічний аспект гри вказує п'єса «Коли повертається дощ» Неди Нежданої. Ігрова діяльність Марти, доповнена самонавіюванням та втратою адаптаційних ресурсів унаслідок тривалого стресу, стає передумовою психологічної та біологічної смертей.

На структурному рівні прийом «гра у грі» сприяє розбудовуванню сюжету, поєднанню різних видів хронотопу та одночасному посиленню психологізації драматичного твору. Моделювання психотипу жінки у літературних творах зумовлене суспільними чинниками, які формують погляд на жіночу сутність певної історичної епохи.

Жіночі образи-психотипи вітчизняної драматургії кінця ХХ – поч. ХХІ ст. визначаємо за рівнем особистісної зрілості та способом подолання психологічної кризи. Високий рівень і здатність до самоаналізу та самоактуалізації властиві персонажам таких п'єс: «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської (Євгенії Ісаківні, Ганні Аркадіївні), «Дикий мед у Рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця (Жені), «Квартет для двох» Анатолія Крима (Олені), «Кольори» Павла Ар'є (Марії), «Коли повертається дощ» Неди Нежданої (Галині). Середнім рівнем особистісної зрілості та ознаками трансформованої інтимності відзначаються героїні п'єс «Мужчина за

викликом» Євгенії Кононенко (Вона), «Саламандри» Тетяни Мельник (Зоя, Тамара), «Самогубство самотності» Неди Нежданої (Вона).

Низький рівень та нездатність до оцінювання складних життєвих ситуацій мають персонажі п'єс «Рододендрон» Анни Багряної (Галина), «Зачаровані потвори» Сергія Щученка (Аделаїда, Зінаїда, Ніна). Акцентуований жіночий психотип змальовано в п'єсі «Коли повертається дощ» Неди Нежданої (Марта, Тінь); психотип жінки з патологічною схильністю до саморуйнування відтворено в п'єсі «Осінні квіти» Олександри Погребінської. Okремо визначаємо психотип жінки-заробітчани, для якої перевагу матеріальних цінностей викликано не лише соціально-економічними чинниками, а й невирішеними психологічними проблемами («Гостарбайтерські сезони» Наталки Доляк (Олена), «Вокзал і люди» Ігоря Липовського (Біла, Жовта, Руда), «Охоронець для Янгола» Надії Гуменюк (Люба).

Отже, аналіз досліджених драм доводить, що вплив на формування жіночої екзистенції мають особистісні, національно-культурні, суспільно-історичні чинники. Внутрішній світ жінки в українській драматургії межі ХХ – ХХІ ст. зображено за допомогою таких способів психологізації: сюжетних ліній та акумуляції психологізму в позачасовій площині; трансакційного аналізу та вибудовування імпліцитних психологічних колізій, що спричинюють переакцентацію семантичних кодів тексту; підсвідомого відтворення певних життєвих сценаріїв; уведення в сюжет п'єси багаторівневого інтертекстуального дискурсу, спровокованого рецепцією дійових осіб, їхнім внутрішнім станом; мовленнєвих засобів задля увиразнення прихованих мотивів.

### Розділ 3

## ХРОНОТОП ЯК СЮЖЕТОТВІРНА ПАРАДИГМА ДРАМАТУРГІЇ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

Відповідно до тенденцій розвитку літератури в період великих суспільних трансформацій, у драматичних творах межі ХХ – ХХІ ст. простежуємо зацікавлення поетикою художнього психологізму, що більшою чи меншою мірою властиве сучасній вітчизняній літературі загалом. Однак реалізація психологізму в художніх творах означеного періоду вирізняється новизною, зокрема у хронотопному способі виявлення психології персонажа, сюжету п'єси.

Еволюція художнього психологізму полягає у тому, що його локалізація має латентний характер, проявляється не лише у зовнішніх (екстервентних), але й у внутрішніх (інтервентних) формах. На тлі зміщеного (багаторівневого) часопростору в поєднанні з ретроспективним (проспективним) розгортанням подій простежуємо дію (результат) за давнених травм, уявних перевтілень чи візуалізацію майбутнього. Така подія вість, зосереджена найчастіше у свідомості чи підсвідомості персонажа, яскраво репрезентує «рухому психологічну модель людини» і, відповідно, спонукає до висновків про психологізацію п'єс на рівні часопростору.

У третьому розділі ми розглядаємо часопросторову організацію сюжетів української драматургії межі ХХ – ХХІ ст., що має чітко виражені психологізаційні ознаки.

Підрозділ 3.1. «Психологічний макро- і мікросвіт особистості» присвячуємо дослідженню взаємодії особистого та соціального хронотопів у вияві екзистенції сучасника крізь призму детального аналізування п'єс «Квартет для двох» Анатолія Крима та «Осінні квіти» Олександри Погребінської та можливого контекстуального зіставлення цих творів із

п'єсами «П'ять нещасних днів» Ігоря Липовського, «Я знаю п'ять імен хлопчиків» Олександри Погребінської, «Угода з ангелом» та «Заблукані втікачі» Неди Нежданої.

У підрозділі 3.2. «Хронотоп як складник жіночого світосприйняття» зосереджуємо увагу на особливостях психологічного характеротворення та його взаємодії з часопросторовою побудовою сюжетів п'єс означеного періоду. Для розширеного аналізування з метою представлення багаторівневої хронотопної взаємодії обираємо драму Неди Нежданої «Коли поветрається дощ», проводимо типологічне зіставлення з твором «Станція» Олександра Вітра. Менш детально розглядаємо п'єси «Вокзал і люди» Ігоря Липовського та «Охоронець для янгола» Надії Гуменюк, у яких внутрішній хронотоп жінки означений з погляду протистояння «свого» та «чужого» (заробітчанського) просторів. Вказуємо також на аналогічні за тематикою драматичні твори («Гострарбайтерські сезони» Наталки Доляк, «Тріумфальна жінка» та «Неаполь – місто попелюшок» Надії Ковалик, «Нелегалка» Анатолія Крима, «Пересажене серце» Андрія Фольварочного), та через нижчу художньою вартістю не залуцаємо їх до детального аналізування.

У підрозділі 3.3. «Психологічні колізії як основа конфлікту» досліджуємо зовнішню подієвість п'єс крізь призму внутрішніх мотивів і способів психологічної реакції персонажів на конфліктні та постконфліктні ситуації. Розширений аналіз монодрами «Дикий мед у рік Чорного Півня» Олега Миколайчука-Низовця та менш детальний – «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» Олександра Ірванця пропонуємо задля увиразнення ролі соціального тла в розв'язанні внутрішніх конфліктів. Аналогічний контекст накладання історичного часопростору на реальний час п'єси за допомогою асоціативної ретроспекції визначаємо в п'єсі «Мільйон парашутиків» Неди Нежданої. Для представлення морально-етичних обставин виникнення, розгортання та вирішення внутрішнього конфлікту розглядаємо п'єсу «Дев'ятий місячний день» Олександри Погребінської та типологічно



зіставляємо з твором французького драматурга Еріка-Еммануеля Шмітта «Загадкові варіації».

### **3.1. Психологічний макро- і мікросвіт особистості як феномен відображення буття в сучасній драмі**

Дослідження проблеми часопростору, започатковане Гетгольдом-Ефраїмом Лессінгом і розгорнуте Михайлом Бахтіним, який увів у літературознавчий термінологічний обіг номен «хронотоп», продовжили такі науковці: Олексій Кискін, Нонна Копистянська, Дмитро Лихачов, Олексій Лосєв, Юрій Лотман, Юрій Манн, Людмила Тарнашинська, Володимир Топоров, Зінаїда Тураєва. Художній час і простір у драматургії досліджували Олена Бондарева, Марк Еткінд, Марк Поляков, Геннадій Поспєлов, Микола Сулима, Євгенія Табориська, Алуа Темірболат, Валерій Халізов, Мар'яна Шаповал, Анжеліка Штейнгольд.

У сучасному літературознавстві об'єктом вивчення стають хронотопи мегасвіту, макросвіту і мікросвіту як трьох екзистенційних форм буття. Типологію хронотопу визначають за формою його реалізації. Науковці виокремлюють соціальний, культурно-історичний, біологічний, міфопоетичний, психологічний хронотопи як грані буття людини. У площині соціального хронотопу прийнято розглядати два рівні – зовнішній та внутрішній. Перший – це сфера соціального буття людини. Внутрішній простір ґрунтується на уявленні особистості про світ і себе, переживанні різних подій. Зовнішні простори представлено у внутрішньому світі. З іншого боку, у зовнішній активності особистості відображається її внутрішнє життя.. Неузгодження зовнішнього та внутрішнього часопросторів порушує гармонію особистості, зумовлює опозиційність, соціальну дезадаптацію.

Сучасна українська драматургія активно осмислює характер часових та просторових зв'язків у зовнішньому та внутрішньому світі людини. Анатолій Крим у п'єсі «Квартет для двох» відтворює стиль взаємин типової радянської сім'ї Євгена та Олени з тридцятилітнім подружнім стажем, чітко

визначеними обов'язками та їх прозорою мотивацією: жертівністю дружини заради возвеличення таланту свого чоловіка – «геніального» композитора.

Євген живе з глибоким переконанням, що про нього є кому подбати. Чоловік добре розуміє, що «зламав життя» Олені, «згидив почуття», але все це – заради великої мети. «Я відчуваю в собі неймовірно творчу потенцію, мене розриває музика, але ... побут! Мертвий простір! Він засмоктує, тягне донизу, я задихаюся!.. Я змушений вирватись із тисняви, мені потрібна свобода, політ, я хочу забути, скільки мені років ... Я хочу знову відчутти себе студентом консерваторії ...» [121, с. 308], – коментує свій психологічний стан композитор. Творчу хвилю Євген «підкріплює» присутністю юної студентки, до якої не відчуває «нічого плотського», при цьому Олена, на думку чоловіка, глибоко помиляється, вважаючи його «розпусним підстаркуватим донжуаном». «Прийде час, і ти збагнеш, для чого були усі ці жертви!» [121, с. 312] – виправдовує свій вчинок Євген.

Обман стає для «талановитого» композитора ідеєю-фікс, бажанням вивправдати життєве паразитування відсутністю умов, творчої наснаги. Це його свідомо гра, приховування розбещеності за потребою натхнення (адже так, мовляв, робили усі великі, а він – «великий», бодай у пошуку натхненниць). Євгена вабить сам процес: спокушати, розігрувати роль обдарованого, неперевершеного композитора і коханця. Його життя розбите на періодичне проживання однакової ситуації, суть і циклічність якої добре вивчила дружина: «Я підрахувала: раз у п'ять років на нього знаходить таке шаленство ... «...» ... Він, звичайно, потім кається, каже, що це комета Галлея вина чи озонова дора...» [121, с. 347]. Далі етап Євгенової активності змінювало затишшя, після кількомісячної відсутності він повертався додому «побитий, притихлий. І жалібно скавчав перед холодильником, зализуючи рани» [121, с. 348]. Олена тоді не відчувала «ні любові, ні ненависті» [121, с. 351], проте, щоразу послідовна у своїй жалості, забезпечувала поетапність аналогічних ситуацій. У такій позиції Олени виявляємо підсвідому співучасть у

трансакційній грі «Алкоголік»: гра триває доти, допоки кожен з гравців виконує свою роль [121, с. 214].

Радянська ідеологія завжди відлучала чоловіків від домашнього навантаження, нав'язуючи ще зі сторінок Букваря модель сім'ї зі зміщеним розподілом обов'язків. Другорядну роль жінка не лише сприймала як належну, але й не задумувалась над іншим своїм призначенням, тобто осмислювала себе через світоглядні парадигми чоловіка. Згодом Євгенові стає замало щирої жертвності Олени. Він вважає, що «... жінка у такому віці уже не здатна кохати. Ліміт вичерпаний» [121, с. 326], а отже, пошук творчого натхнення поза межами сім'ї – не його вина. Тож чоловік перекладає на дружину відповідальність за свої вчинки. Ярлик псевдогеніальності формує в Євгена черствого споживача, якому всі зобов'язані: дружина – жертвністю, коханки – творчим запалом, а Спілка композиторів – пошановуванням. Анатолій Крим майстерно передав увесь спектр ціннісних уявлень свого персонажа, який опиняється у новій епосі з рудиментом постколоніальним міркувань та вчинків. Талановитий композитор насправді є лише вправним імітатором. «Класиків майже не залишилось, ми останні» [121, с. 316], – підносить Євген свою велич і значущість в очах юної студентки; щоб втримати дівчину біля себе, імітує смертельно хворого, тамуючи біль у серці вітаміном (аскорбіновою кислотою). Це теж елемент гри, який Євген успішно апробує і застосовує щодо своїх учениць.

Рецептивне сприйняття Жені – Євгенової студентки і музи-натхненниці – постає через композитора і його дружину. З одного боку, в сюжеті відстежуємо результат впливу Євгена на дівчину, яка зі співчуття до нього приймає всі умови, зокрема співжиття в одній квартирі з офіційною дружиною викладача. У сприйнятті Олени чергова Муза чоловіка – «молода, чуттєва, гарна, а головне – покірний пілосос, що всмоктує в себе все безглуздя» Євгена [121, с. 348]. Дружина композитора добре розпізнавала і попередніх пасій чоловіка, на фоні яких Женя не тільки контрастувала. Юна студентка пробуджує в Олени спогади своєї молодості: «... я раптом побачила себе» [121, с. 348]. Часове

зміщення та нашарування спогадів на події реального часу (мотив пам'яті) стає переломним моментом у сюжеті п'єси і відображає взаємодію внутрішнього і зовнішнього хронотопів. Використаний Анатолієм Кримом «прихований психологізм» розкривається у вчинку Олени. Відповідно, зазнає змін прихована реальність твору – ігрова; гра після виходу одного з учасників припиняється. Олена викриває усю приховану сутність Євгена, але відкритий фінал п'єси дає змогу читачеві самостійно змодельовати продовження сюжету в умовах «поза грою».

Аналогічна сімейна ситуація щодо розірвання шлюбних стосунків у поважному віці є супутньою сюжетною лінією в п'єсі Надії Ковалик «Неаполь – місто попелюшок». Синьйор Ніколо Дженовезе та синьйора Лючія Дженовезе створили сім'ю заради своїх інтересів. «Я хотіла мати дитину, ти – приватну власність, – згадує Лючія. – Кожен отримав те, чого хотів» [98]. Спільне життя подружжя задля Роберто закінчується тоді, коли він знаходить свою обраницю. Відновлені почуття забороненого в молодості кохання та наполегливість сина у відстоюванні своєї позиції щодо особистого життя самоактуалізують Лючію. «Неписаний закон роду Полетті вимагав примноження наших багатств, і тільки згодом я зрозуміла: краще було поламати закон, аніж власне життя» [98], – підсумовує жінка.

Аналогію простежуємо і в часопросторовій організації п'єс. Стосунки Лючії і Фернандо творять особливий внутрішній часопростір, який сприймаємо крізь призму особистої любовної драми (минулого) та подружнього життя за розрахунком. Лючія («Неаполь – місто попелюшок»), як і Олена («Квартет для двох»), обирає «життя без масок», «заради себе самої» [98], що вказує на взаємозв'язок мікро- і макрокосму обидвох жінок.

Окрім трансакційних ігор, за Еріком Берном («Я не винен», «Якби не ти», «Алкоголік», «Чому б тобі не... . Так, але... »), у сюжеті п'єси Анатолія Крима «Квартет для двох» присутня ігрова реальність як сюжетотворний чинник, яка в процесі тривання трансформується в потік свідомості її учасників. Замовлення послуги в ескорт-агентстві є спонтанним рішенням Олени. Однак у

ході узгодження з Вадимом спільних дій задля досягнення мети – помсти для Євгена і порятунку для Жені – спонтанність переростає у свідоме моделювання ігрової ситуації. Розбудовування сюжету п'єси крізь призму ігрової подієвості зіштовхує реальний та ігровий світи, що перебувають у постійному психологічному протиріччі між собою. Ігрова діяльність, яку змодельовує Анатолій Крим, не тільки увиразнює і поглиблює позаігрові сюжетні колізії, а й сконцентровує психологічну напругу, що виникає між персонажами, водночас обмежуючи її тривання. Критичний психологічний стан усіх чотирьох учасників дійства сягає катарсисної межі, проте для кожного наслідки катарсису різні.

Олена та Вадим взаємодіють у двох реальностях – дійсній та вигаданій. У такий спосіб драматург дає змогу простежити і відчутти найтонші порухи душі героїв, які підсвідомо і несподівано для себе долають шлях переродження. Переосмислення своєї сутності – це потреба повернення до інших орієнтирів, первісної взаємодії чоловічого і жіночого. Не суттєвою стає вікова різниця, яка нівелюється на емоційному сприйнятті діалогів між Оленою і Вадимом. Вагання жінки щодо тривалості стосунків засвідчують її порядність, а отже, відмову – «... я не хочу калічити тобі життя» [121, с. 354]; за мить жінка піддається сумніву – «... можливо... Тільки телефонувати буду я» [121, с. 356], даючи надію Вадимові на ймовірну готовність до зустрічей через непереборне бажання бачитись і спілкуватися з ним. Стан її відродження, який долає вікові межі, існує на рівні взаємодії чоловічого і жіночого начал. Драматург не пропонує відповіді, але на рецептивному рівні зіткнення цих двох суперечностей у фіналі п'єси очевидне.

Драма «Квартет для двох» – це не тільки висвітлення проблем подружньої пари за участю вдаваного суперника-антагоніста, а й також демонстрація зміни цінностей між поколіннями через «статеву проблему особистості» [37]. Як послідовник тоталітарного устрою міжособистісних стосунків, Євген міг залучати дівчат до сексуальних взаємин тільки обманом, фальшивими вигадками про велич свого таланту і смертельну хворобу. Як споживач,

псевдогеній вважав, що за два шлягери, створені упродовж життя, поціновувачі яких, за словами Олени, «вимерли трохи швидше за динозаврів» [121, с. 348], він вартує пожиттєвого возвеличення.

Експериментальний панельний будинок, у якому жили члени Спілки композиторів, мав проектний недолік – відсутність звукоізоляції. Дім «спеціально будували для композиторів, щоб вони могли красти один в одного мелодії» [121, с. 320], – іронізувала Олена. Елітний зовні та привілейований за призначенням, будинок був не придатний для комфортного проживання. І дім, і сім'ї, що жили в ньому, витримували переважно лише зовнішню форму. Закладений радянською системою суспільний та сімейний устрій приречений був на продукування у стилі «пап'є-маше». А. Крим у п'єсі «Квартет для двох» акцентує увагу не тільки на пережитках радянської системи з її явними і малопомітними недоліками патріархального устрою. У підтексті п'єси прочитуємо, що переломних змін у своїх взаєминах може зазнати і подружжя пенсійного віку, а скинути з себе тягар соціальної запрограмованості ніколи не пізно.

На основі психологічної взаємодії мікро- і макросвіту особистості в межах певної історичної доби постає ще одна часопросторова формація – хронотоп постколоніального суспільства з його травматичними наслідками і тенденціями до деструктивності. Тема постколоніального дискурсу в українському літературознавстві представлена в наукових рецепцях багатьох сучасних дослідників (Тамари Гундорової, Ніли Зборовської, Марка Павлишина, Миколи Рябчука, Мирослава Шкандрія, Олени Юрчук).

Олександра Погребінська у п'єсі «Осінні квіти» торкається проблеми втрати жіночої ідентичності, спричиненої постколоніальним синдромом. Усі життєві негаразди Вілени, головної дійової особи драми, пов'язані з нерозділеним коханням її матері та батька – Віктора Михайловича. Він – колишній комсомольський лідер, зразковий сім'янин із перспективною партійною кар'єрою, яку легко могла зіпсувати любов поза шлюбом. Видавши заміж вагітну коханку за друга, чоловік вирішує проблему, виявляючи при

цьому «турботу» – Вілена народжується в «міцній радянській сім'ї». Технічний спосіб вирішення психологічної проблеми стає причиною її ускладнення і поглиблення. Рятуючи заплямований партійний імідж, Віктор Михайлович провокує появу непоправних наслідків штучно розв'язаної особистої проблеми. Жертвою ситуації стає не тільки мати Вілени, свідомо «переадресована» коханим чоловіком іншому. Олександра Погребінська вибудовує у п'єсі характерний для імперського устрою любовний трикутник: «... мій перший тато дуже любив мою маму. А мама любила мого тата... першого. А тато-перший любив комсомол ... « ... » ... я росла, і батько теж ріс». [190].

«Батько-другий», біля якого зростала дівчинка і який, за її словами, був закоханий у матір, також не зазнав сімейного щастя. Психологічний мікро- і макроклімат ситуації зумовлено особливим, на перший погляд, але звичним для радянської епохи моделюванням особистісних стосунків: дрібні інтереси людини завжди ховалися за високими ідеалами. У спогадах Вілени відображено глибину внутрішнього протесту, який могла відчувати мама, споглядаючи і зіставляючи такий кар'єрний «ріст». Тому не дивно, що «... мамі раптом набридло. В один момент набридло. Вона пригрозила здійснити скандал» [190]. Невдалий «міні-план» Віктора Михайловича став небезпечним через можливі наслідки: любов переросла у ненависть. «І я залишилась з татом, – продовжує Вілена. – З другим татом. Удвох» [190].

Справжнє чи сфабриковане самогубство матері серйозно травмує дитячу психіку. Навіть тепер, у зрілому віці, Вілену не покидає висловлене колись припущення: «А може, краще було б, якби мій перший тато не любив мою маму... єдину?» [190]. Від дитинства дівчинка перебуває у стані психологічного балансування між двома батьками. І хоча вона засвоїла мамину настанову, що «батько не той, хто запліднив, а той, хто виростив» [190], однак потреба присутності біологічного батька в житті Вілени очевидна. Для неї Віктор Михайлович є не тільки батьком-зрадником. Психологічне підґрунтя суперечливого ставлення до нього полягає як у кровному зв'язку, так і у



великому взаємному, але неможливому коханні мами; ненависть до біологічного батька зумовлена його ймовірною причетністю до смерті матері.

Тепер Віктор Михайлович – очільник міністерства, де працює Кость (з яким Вілена живе у цивільному шлюбі). Мабуть, тому інтимні стосунки з ним найтриваліші, адже позбавлені високих почуттів. Кость стає медіатором між Віленою та її біологічним батьком. І хоча жінка не спілкується з Віктором Михайловичем безпосередньо, а все життя бачить його тільки в екрані телевізора, та через посередництво коханця, його розповіді, жінці вдається підтримувати з батьком невидимий, припустімо, односторонній емоційно-генетичний зв'язок. Вілена зберігає вдома ціанистий калій ще від маминої смерті. Це водночас доказ і можливий засіб для «відновлення справедливості». Може видатися, що Костя вона сприймає лише як інструмент у виплеканому роками плані помсти. Однак жінка не має переконливих доказів причетності біологічного батька до смерті матері. Вона не може нічого зрозуміти, адже «... це інші люди були. Сорт не той. Про них точно ніхто нічого не відає» [190], – аргументує Кость, руйнуючи будь-які сподівання Вілени дізнатися про те, що ж відбулося насправді.

За плечима Вілени, тридцятисемилітньої жінки, – два невдалі шлюби, п'ять абортів, професійна незреалізованість, і усе це на фоні тривалої хронічної депресії. Патологічне кохання до Костя вимірюється хворобливою пристрастю – «завжди, скрізь, за будь-якої погоди» [190] та панічним страхом залишитись без нього: «... так люблю, як хвора, надривно, з кров'ю, торкнутися боюсь, тому що потім не відлипнути, не відклеїтися, бо якщо на повну силу, то як же його за хлібом відпустити, як же я без нього оцю от секундочку» [190]. Нездатність жінки до здорових партнерських стосунків полягає в едиповій ситуації, що виникла після травмування дитячої психіки. Зміщення лібідної та мортідної енергетики Зигмунд Фройд називає дисбалансом енергетичних потоків, патологічним їх розмежуванням, яке має деструктивні наслідки. Психолог вважав, що інстинкт смерті як результат такого зміщення може бути спрямований і назовні, і на самого себе. У першому випадку агресію

зосереджено стосовно когось, що чітко простежуємо у ставленні до батька. У другому випадку йдеться про психологічну імпотенцію та психологічну смерть.

Тенденцією до психологічної роздвоєності Вілени стає її балансування між двома батьками. Жінка називає себе Віленою Ісаківною, при цьому додаючи – росіянка. Таке уточнення стосується не лише її національної приналежності, але і внутрішнього заперечення через відсутність кровного зв'язку зі своїм «батьком-другим». Костя називає її Віленою Вікторівною. Це як два обличчя, які зазвичай змушена була мати людина в радянський час. Цей період виявив особливу «щедрість» до Вілени – нагородив її двома батьками. Навіть її ім'я, що символізує вождя комунізму В. Леніна обдуманно дібрав драматург як відображення ідеології радянської епохи.

У Вілени на рівні підсвідомості борються обидва батька, зміщуючи настанову матері та генетичний аспект поведінки, вибудовуючи натомість амбівалентну модель: «... тату, тату, як же я тебе ненавиджу!»; «...знаю: побачу його в труні, губи сизі, обличчя жовте, прощу ж, прощу, не витримаю» [190]. Смерть як спосіб примирення дозволяє досягти тимчасового внутрішнього компромісу, допомогти подолати цей тривкий дисбаланс у свідомості Вілени. Але завдана у дитинстві травма не відпускає: «... хто ж тепер винен? Вбивця!» [190]. Отже, на Вікторові Михайловичу Вілена зосереджує провину за все: і смерть матері, і своє невлаштоване життя, і нав'язливу ідею – «я вб'ю когось» [190]. Пошук генетичного зв'язку зі своїм біологічним батьком є внутрішньою потребою і страхом водночас. «А гени? Гадаєш, вони в мені є?» – запитує Вілена Костю. – Господи, яка ж я потвора...» [190]. Така ідея – це викривлене прагнення жінки до самовиправдання, адже в усьому винна спадковість. Потяг до вбивства остаточно формується у свідомості Вілени, ґрунтуючись на глибокому переконанні, що вона донька убивці.

На думку психоаналітиків, в основі психологічної смерті є потяг до деструктивності, соціальної відчуженості як наслідку життєвої кризи або ж

пережитої психологічної травми. За Еріхом Фроммом, людина – єдина істота, яка може відчувати власну екзистенцію. Намагаючись позбутись дискомфорту відчуття, вона не знає, куди втекти [243, 5]. Героїня Олександри Погребінської Вілена часто знімає внутрішню напругу за допомогою алкоголю в товаристві Костя. Її переслідують одна за одною нав'язливі ідеї. Реалізація однієї стає причиною виникнення іншої, але жодна не вгамовує незрозумілої жадоби Вілени до накопичення дивних речей (позбавлена мистецької цінності картина «Осінні квіти») чи немотивована поява в квартирі Сашка. Жінці таки вдається вмовити юнака не лише опікуватися нею, але й закохати у себе.

Сашко – майбутній психіатр, і Вілена не випадково старається переконати його в тому, що її помешкання – найкращий варіант для винаймання житла. Цілком імовірно, що жінка розуміє складність свого душевного стану, проте зусилля Сашка допомогти Вілені виявляються марними.

В сучасній українській драматургії простежуємо практику уведення до переліку дійових осіб професійних психотерапевтів. Прикметно, що в сюжетах відомих нам п'єс жоден із таких фахівців не здатен вирішити ні своїх (Зоя, п'єса «Саламандри» Т. Мельник), ні чужих (Лікар, п'єса «П'ять нещасних днів» І. Липовського; Сашко «Осінні квіти» О. Погребінської; Він, «Мужчина за викликом» Є. Кононенко) психологічних проблем. Окрім того, у низці п'єс досліджуваного періоду трапляються дійові особи з виразною акцентуваною поведінкою (Марія, «Я знаю п'ять імен хлопчиків» О. Погребінської; Она «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» О. Ірванця; Мати, «П'ять нещасних днів» І. Липовського, Анна-Марія, «Угода з ангелом» Неди Нежданої) або психічними розладами (Серафим, «Я знаю п'ять імен хлопчиків» та Вілена «Осінні квіти» Олександри Погребінської). Вважаємо, що завдяки такому рішенню драматургів у сюжетах п'єс виникає додаткове тло для увиразнення психологізму в драматичному творі.

На певному етапі розвитку сюжету Вілена опиняється у своєму створеному світі у квартирі між двома чоловіками, як у реальному житті – між

батьками. Проекція минулих проблем цілком зрозуміла з погляду психоаналізу. Ілона Калашник, досліджуючи феномен психологічної смерті, доходить висновку, що травмівні переживання дитинства – едипова ситуація – детермінують поведінку суб'єкта через несвідоме формування поведінкових програм. «Незавершені справи дитинства» деструктивно впливають на психіку, породжують амбівалентні почуття та актуалізують механізм ідентифікації. Ототожнювання з об'єктом лібідо шляхом прийняття властивих йому рис «за аналогією» або «від супротивного» може набувати характеру «кліше», що виявляється у стереотипності, програмованості форм поведінки» [91, с. 16]. Вілені заздалегідь відомий результат досягнення чергової мети стосовно Костя: «Чесно кажучи, ти мені не цікавий, але необхідний» [190]. Навіть Сашкове освідчення, цукерки «Мішка на Сєверє» (ще одне нав'язливе бажання) та секс ніяк не впливають на Вілену. Фінал п'єси цілком передбачуваний.

Розмова про каву з миш'яком, яка періодично повторюється впродовж твору і яку сприймають як сімейний жарт, набуває реального змісту в розв'язці сюжету. Відмінність полягає тільки в назві отрути. Засобом вбивства стає ціанистий калій. Вілена, імовірно, хотіла випробувати інший сценарій розвитку подій, адже каву приготувала Костеві, але він спить. Ситуація здається випадковою чи підсвідомо запрограмованою. Сашко вже не спить, і хоча кава – не у його чашці, але спрага виконує роль долі: він випиває каву і помирає. Дослідниця сучасної української драматургії Оксана Когут проводить аналогію між убивством Сашка і російською рулеткою, вказує на можливий детективний розвиток сюжету всупереч жанру, а також вбачає у праві Вілени на вбивство рефлексії героїв Федора Достоєвського [100, с. 360]. Кожна із перелічених версій узгоджується з розгортанням сюжету.

Отже, потяг Вілени до психологічної смерті виявляється в різних формах з тенденцією до зростання. Спершу добровільна відстороненість Вілени від участі в суспільному житті набуває рис девіантної поведінки, а асоціальна налаштованість посилює соціопатичні схильності.

Про деструктивні наслідки поведінки свідчать не лише невдалі спроби влаштувати особисте життя і побудувати кар'єру. Алкогольна залежність, бажання повернутися в минуле, апатія і розчарування, відсутність контролю стосовно своїх дій та вчинків – усе це ознаки деструктивної поведінки. Її першопричина міститься в дитячих психологічних травмах Вілени: втраті матері, внутрішньому спротиву психологічному дисбалансу. Наступні життєві негаразди поглиблюють психоемоційні проблеми персонажа п'єси. Байдушність Вілени до скоєного вбивства вказує на серйозність деструктивних зрушень, ускладнених не лише тяжінням до психологічної смерті, а й пов'язаних з несвідомою сферою психіки людини.

Розгортання внутрішнього конфлікту, що має яскраво виражене соціальне тло, вибудовує Неда Неждана у п'єсі «Заблукані втікачі». Драматург відтворює післячорнобильські події, акцентує на особистих трагедіях та внутрішніх переживаннях обманутих і відкинутих державою людей зони відчуження. Об'єднані самотністю, персонажі твору намагаються подолати збайдужілість до життя.

### 3.2. Хронотоп як складник жіночого світосприйняття

Сучасна українська драматургія відтворює складний і почасти суперечливий процес психологічних перетворень у світосприйнятті жінки. Зміна формату сексуальності та, відповідно, підходу («олігархічний», «бізнесовий», «спортивний») до побудови маскулінно-фемінних взаємин спонукають до переосмислення узвичаєних поглядів щодо призначення жінки. Чуттєвий внутрішній простір жінки, зіштовхуючись із чужим світобаченням, здатен «загубитися» у власних поглядах на життя, проте жіночність залишається актуальною усупереч різним гендерним протистоянням і з позиції патріархального устрою, і в умовах феміністичної активності.

Неда Неждана у п'єсі «Коли повертається дощ» відтворює взаємодію різних просторових рівнів: індивідуального і соціального, зовнішнього і внутрішнього, «свого» і «чужого», чоловічого і жіночого, ігрового і реального, свідомого і несвідомого. Місто Без Назви постає як інфікований простір або локальний хаос. Його глибинні ознаки скрізь: у докільлі (бездощів'я), життєвому ритмі (відсутність початку і кінця життєвого циклу людини), фізіологічних процесах (жіноче безпліддя), свідомості мешканців міста (нездатність проаналізувати ситуацію як критичну).

Драматург створює світ, у якому люди, потрапивши в особливі умови життя, здатні до виживання передусім як біологічні істоти. Чоловіки у п'єсі приймають нав'язану їм роль і вживаються з нею. Штучний світ підпорядковує їх своїм законам, які вимагають фальшивих дій та вчинків. Отже, на локус міста драматург накладає відчуття часопростору товариства, звужуючи і подвоюючи у такий спосіб художній хронотоп п'єси.

Відтворення фальшивих подій увиразнює «фата моргану» міського буття, перевтілюючи чоловіків-персонажів п'єси у псевдоклерків, міщан – у псевдомешканців міста. Сіра статика заволоділа не лише вулиці і квартали, але й розум і душі людей. «В цьому дикому місті нічого не відбувається... Ні-

чо-го... Все спокійно як на цвинтарі... Та навіть на цвинтарях десь щось відбувається... Тільки не в нас... І гадаєш, їх це хвилює? Аніскілечки, анікрапельки, анітрішечки...» [174, с. 225], – так змальовує прикру реальність Марк. Але його професійна інтерпретація реальності, відображена у «Міських вістях», вражає не менше: «... всі ці нескінченні убивства, катастрофи, політичні скандали, теракти...» [174, с. 225]. Жорстоким є і спосіб розігрування чужинця. Підступно залучений до гри, він стає жертвою вигаданих гравцями обставин. Переляк в очах чужинця – це доза вдоволення, те, що «вдихає життя», «хвилює кров» [174, с. 264]. Найвища ставка у грі – втеча чужинця з міста. Проте ніхто не замислюється над етичним складником такого розігрування. «Ми задихаємось без гри» [174, с. 232], – каже один із гравців, тому неважливим стає спосіб отримання ковтка свіжого повітря.

На певному етапі система взаємин порушується, запрограмованість змінюється непередбачуваністю. Просторова організація п'єси поступово отримує обриси ще однієї реальності. Психологічний дискомфорт Марти наростає, стає помітним не тільки для Марка, якому вже «набридло бути психоаналітиком» для своєї дружини. Жінка не знаходить відповіді на запитання, «чому немає дощу», але потреба в ньому – це прагнення змін. За її творчою нереалізованістю (весільні сукні ніхто не купує) криється значно глибша духовна вимога: Марта не стала матір'ю, вона не може завагітніти. План Марти щодо їхнього подальшого сімейного життя Марк одразу розкритикує. Його логічно-прагматичне мислення полягає не в гендерному аспекті, а в небажанні змін. Марк адаптувався до цього сірого і сухого світу, навчився заробляти і розважатися. Він не тільки не шукає способів змінити щось, принаймні, підходу до продукування новин, які вражають жорстокістю. Марк не потребує змін. Його заперечення дощу, про який так мріє Марта, є свідченням неготовності змінювати будь-що. У намаганні Марти спонукати Марка до офіційного одруження постає не лише бажання свята. Пропозиція жінки засвідчує її пошук виходу зі скрутного становища, глибинні потреби відродження життя, які не збігаються з Марковим світоглядом. Послідовний

ланцюжок зовнішніх подій, що поступово проектується в уяві Марти, відображає справжню, живу черговість, закладену на генному рівні як духовний чи культурний код: сукня – весілля – дитина. Глибоко інтуїтивне відчуття розчарованої, але ще не зневіреної жінки Марк заперечує і висміює:

«Марк. ... А навіщо тобі зміни? Тобі що, погано так, зі мною? Тоді, може, вже краще розійтись? Яких перемін ти хочеш, можеш пояснити?

Марта. Можливо, народиться дитина...

Марк. Дитина? Ти знаєш, діти народжуються не від цього... Незалежно від цього...

Марта. ...Я просто не розумію, чому...

Марк. Ти можеш мені пояснити логічно? Саме зараз? Ти розумієш, скільки це проблем? І головне – до чого тут шлюб?

Марта. Може, він думає, що у нас це несерйозно, і тому не приходить... Чи вона...

Марк. Ти себе взагалі чуєш? Хто думає? Де? В якому місці? Чим? Якщо його немає, то він не може думати... У нього ще немає такого органа, як і будь-якого іншого. Здається, тобі справді треба піти до лікаря, тільки до іншого» [174, с. 224].

Заперечення сакрального, істинного відображає протистояння двох світів: праведного (правдивого) і грішного, викривленого, у якому людей покарано. Бог не надсилає їм навіть дощу. Посуха душ перетворює людей на штучних створінь, а їхнє життя – на імітацію.

Усі намагання Марти виявляються марними: Марк не відгукується на жодну з її потреб. У нищівній критиці чоловіка зосереджено зневажливе ставлення і до творчого потенціалу Марти, і до її первинного призначення як жінки. Марк не відчуває інстинкту батьківства, тому не може збагнути психологічного стану своєї дружини. Брак одностайності між ними виявляється в першій сцені п'єси, зокрема у ставленні до бездощів'я, тобто драматург поглиблює психологічну основу зав'язки:



«Марта. ... Але я не можу, просто не можу більше без дощу! Я задихаюсь...

Марк. ... Подумай сама, як добре без дощу. Не треба тягати з собою парасольку. Не треба ховатися по підворіттях, не треба стрибати через калюжі... Можна з легким серцем читати прогноз погоди – ніяких опадів. Чудово. І ще можна спокійно вдягатися в біле...

Марта. В біле... можна. Тільки чомусь ніхто не хоче» [174, с. 223].

Потреба в білому кольорі для Марти і Марка – це ще один контрастний елемент їхніх стосунків. Кожен із них по-своєму зосереджений на білому кольорі. Не тільки творчістю, а й внутрішньою особистою потребою є весільний наряд для Марти. Її білі сукні – це свято, яке прокладає дорогу змінам, у якому є поступ, основа для нового життя. Для Марка білий одяг є буденною зручністю: нема дощу, і біле залишається чистим. Його сприйняття цього кольору контрастує з тим очікуванням, у якому має потребу Марта. За буденним білим одягом Марка криється загублена душа. Марта, навпаки, прагне позбутися буденності, де нема місця для її уявлення про призначення білого кольору. Для жінки біла сукня, на якій зосереджено і творче покликання, і призначення, стає суттю її буття.

Поступово пригнічений настрій внутрішньо спустошеної жінки виходить за межі взаємин із Марком. Розмову про отруту Андрій – друг сім'ї – сприймає як невдалий жарт. Однак стан Марти підкріплюється її словами: «Та що ти, Андрію, я так довго не витримаю. Як не від отрути, так від нудьги... І де дістати отруту, щоб потруїти нудьгу? Вона, мов той шур, така живуча» [174, с. 227]. Відсутність гармонії у стосунках з чоловіком плавно переростає у дисбаланс із власним життям. Маркове ігнорування внутрішніх потреб Марти, а ще більше – усвідомлення такої позиції партнера, – поглиблює душевну кризу жінки. Перспектива стосунків у форматі «повна самотність удвох» не задовольняє Марту. У жінки починається внутрішній процес балансування між бажанням чи небажанням жити. Навколо Марти формується третя реальність, зумовлена її психологічним станом, що вимагає певних дій і вчинків.

Одним із перших про конфліктність між потребами особистості та суспільними заборонами щодо реалізації цих потреб заявив Зигмундт Фройд. Виходом із такої конфліктної ситуації, за твердженням вченого, є сублімація – один із захисних механізмів, що допомагає спрямувати енергію сексуального чи агресивного походження в інше русло, реалізувати її, приміром, у творчій діяльності. Про складність стосунків людини та навколишнього світу говорив Жан-Поль Сартр. На його думку, емоція людини, зіткнувшись зі «складним світом», викликає зміни у свідомості й так рятує людину від негативного впливу небезпечної ситуації. Жан-Поль Сартр виявив ключову проблему людини – віднайдення сенсу життя, відсутність якого згубно впливає на людську психіку, породжує стан екзистенційного вакууму. Еріх Фромм у праці «Втеча від свободи» [243] уперше заявив про втечу як соціально-культурне та психологічне явище, вважаючи, що сенс людського життя полягає в самореалізації, актуалізації всіх закладених у людині здібностей. Нездатність людини віднайти гармонію, на думку вченого, часто виводить на шлях психологічної втечі. Об'ємнішим є термін «ескапізм» (від англ. escape – утеча), який активно використовують у різних гуманітарних сферах науки: філософії, культурології, психології, літературознавстві.

Крізь призму психологічної втечі як спротиву обставинам розглядаємо у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» думки, дії та вчинки жіночих персонажів, зокрема Марти і Галини. Чужинка Галина, на відміну від Марти, виявляє більшу силу волі. Розірвані раптово з ініціативи чоловіка стосунки руйнують уже усталене, спокійне, сплановане та прогнозоване сімейне життя. Галина вважала, що щаслива: улюблена робота в одному колективі з чоловіком, влаштований спільний домашній побут, а на черзі – весілля. Але коханий віддав перевагу іншій. Жінка не може з цим змиритись і будь-що хоче повернути чоловіка. Проте залишитись там, де все нагадує про украдене щастя, Галина не змогла. Вона залишає помешкання у столиці, роботу викладача історії та в містечку Без Назви викупує приміщення занедбаної

«забігайлівки» і згодом відкриває кав'ярню. Галина тут і власник, і посудомийка, і офіціант.

Зміна виду діяльності для жінки має глибокі внутрішні мотиви. Галина припасовує до себе роль офіціантки (гра-заміщення), щоб зрозуміти вчинок чоловіка: чому для нього «випадкова жінка, порожня, вульгарна» [174, с. 254] стала кращим варіантом для створення сім'ї. У сюжеті п'єси це вказує на надбудову ще одного ігрового кола. Дії Галини можемо трактувати як психологічну втечу, до якої спонукали особисті обставини: намагання уникнути подразника (робота в університеті і домашня обстановка нерозривно пов'язані з чоловіком); досягнути, чому вона, освічена, турботлива і надійна, не змогла стати гідною конкуренткою провінційній офіціантці.

У діях Галини частково криються елементи захисного механізму витіснення, що полягає в усуненні зі свідомості думок, уявлень і спогадів, які спричинюють біль або страх (за З. Фройдом). Однак свідомі дії жінки і мета – повернути коханого – засвідчують не лише психологічно нестійкий стан особистості, а й демонструють її здатність до самоактуалізації.

В сюжетотвірному розрізі п'єси Неди Нежданой «Коли повертається дощ» кардинально протилежною з психоаналітичного погляду є ситуація з Мартою. Неспроможність зреалізувати себе ані в материнстві, ані в професійній діяльності та брак взаєморозуміння з Марком (цивільним чоловіком) стають причиною появи дисгармонійного стану. Ситуація ускладнена зовнішніми чинниками – умовами життя в місті Без Назви і тотальне психологічне пригнічення жінки. Усе це робить нестерпними умови для існування Марти. Ефект ігрової діяльності згодом вичерпує себе, а фатальна розв'язка за сценарієм гри проектується на життя.

Альфред Адлер пов'язував причини емоційно-стресових станів і появу неврозів із переживанням меншовартості та специфічною боротьбою задля її подолання. Як не менш важливий, виокремлював у цьому аспекті соціальний інтерес людини та особливості її життєвого стилю, який, за Адлером, виявляється у розв'язанні трьох основних проблем, що пов'язані з

професійною діяльністю, дружніми стосунками та подружньою сферою. Нездатність особистості звільнитися від почуття неповноцінності, на думку вченого, діє як компенсація та відображається «втечею у хворобу» [96].

У сюжеті аналізованої п'єси Неди Нежданої поведінку Марти сприймаємо як екзальтовану, насправді це природня психологічна реакція на межову ситуацію. Драматург відтворює рецептивне наростання внутрішнього спротиву персонажа аж до появи балансування на помежів'ї нормативного / ненормативного сприйняття дійсності. Згода на останнє розігрування чужинця дає жінці змогу поринути не у знайому, як завжди, ігрову реальність, а відчутти значно глибше психологічне перевтілення, мотивоване хворобливим сприйняттям дійсності.

На завершальному етапі гри – святкуванні Дня смерті – починається свідомий план втілення задуманого. Це прочитуємо у словах і діях Марти. Вона дарує гостям-жінкам весільні сукні, застерігаючи, що «від цього не можна відмовлятися... Це як остання воля... На прощання» [174, с. 269]. На комплімент П'єро щодо творчості – «...ти неперевершена модельєра...» [174, с. 270] – Марта відповідає: «Була... Я вирішила зав'язати... Все. Феніта ля комедіа» [174, с. 270].

На думку відомого вірменського психолога Альберта Налчаджяна, психологічна смерть людини передує біологічній. Зміни, що відбуваються в людському організмі від настання «фази виснаження» (за Сельє) можемо трактувати як завершальний незворотний процес, на який реагує весь організм. У Марти цей стан посилено самонавіюванням, результат якого очевидний. На готовність до смерті перелаштовується не лише свідомість, а й увесь організм жінки. Вона не може пригубити вина, отже, діє не отрута, у якій за таких обставин немає потреби. На почуттях та психологічному стані Марти драматург акцентує в репліках і ремарках:

«Всі випивають, крім Марти. Галина спостерігає за нею. Марта поставила келих і ледь похитнулася.

Марк. Марто, що таке?

Марта. Ні-ні, нічого, щось голова обертом... Це, певно, задуха...

Марк. Відчинити ще вікно? ...

Марта. Спробуй, але, боюся, не допоможе...

...

Марк (тихо). Що з тобою? Чому ти не п'єш?

Марта. Я почуваюсь дуже зле. Мені страшно, Марку.

Марк. Мені це не подобається. Може, припинимо це все і спровадимо гостей, а ти приляжеш, відпочинеш?

Марта. Ні-ні... Я відбуду до кінця... Але це востаннє, чуєш? » [174, с. 273]

Навіювання – це психологічний вплив на свідомість людини, що знижує її здатність до критичного сприйняття навіюваного. Це явище у психології досліджували Іполит Бернгейм, Борис Сідіс, Поль Дюбуа, Август Форель, Леопольд Левенфельд. Значному науковому поступу у вивченні питання про вплив навіювання (сугестії) сприяли роботи Івана Павлова та Володимира Бехтерева [16]. Фізіологічні механізми навіювання, на думку Володимира Павлова, ґрунтуються на переході певних клітин кори головного мозку у гальмівний стан; інші клітини потрапляють під дію концентрованого подразнення. Через вогнище подразнення в організм потрапляє інформація, яка має визначальний вплив на стан цілого організму. Володимир Бехтерев уперше розмежував поняття навіювання та переконування. Учений вважав, що перше потрапляє у свідомість людини не з парадного, а з чорного входу, оминаючи вартового – критику [16]. На думку вчених, навіювання впливає на роботу центральної нервової системи, іннервуючи всі внутрішні органи, від яких залежить життєдіяльність людського організму.

Самонавіювання належить до свідомого саморегулювання, навіювання собі певних уявлень, почуттів, емоцій. Для цього людина створює модель стану або дій і вводить їх у свою психіку шляхом виявлення недоліків, яких хоче позбутися, розробляє та використовує формули і методики самонавіювання [181, с. 223]. Рушійною силою самонавіювання є передусім причинно зумовлений емоційний стан людини.

У сюжеті п'єси поєднання ігрової діяльності та занурення у стан самонавіювання має взаємопосилувальний ефект. Тривожність Марти, що виникає з появою симптомів – сигналів про зміни у роботі організму – відображає запущений і незворотній процес. Жінка падає на землю після виголошеного прощального слова і тільки тепер випитого вина з отрутою. Однак фатальний фінал як розв'язку п'єси зумовлено лише психофізіологічним станом Марти.

Страх смерті, на думку Ейгена Фінка, є початком мудрості [238]. В осмисленому і зваженому рішенні Марти, що оминуло ідею самогубства, приховано особливу та не випадкову функцію. Жінка змінює те, що не підпорядковується встановленим правилам ізольованого простору. Для Галини зустріч з Мартою стає поштовхом до переосмислення подій, які відбулися в її житті. Психотерапевтичний результат розмови полягає в інших акцентах, які робить Марта: «... бачиш – ти теж почала змінювати своє життя... Так що будь йому вдячна... Ти стала робити спонтанні вчинки. Незбагненні ... І головне: ти відчуваєш – любов, ненависть, біль... Відчуваєш... Ти ще знайдеш своє щастя. Раптово. Несподівано...» [174, с. 254].

Психологічний стан Галини через раптово розірвані стосунки з коханим стає поштовхом до певних дій. Думки про самогубство втрачають актуальність. «Я взяла себе в руки» [174, с. 254], – згадує Галина. Зміна місця проживання та сфери діяльності, що, безсумнівно, є психологічною втечею, не має ознак прогресування внутрішньої кризи, а, навпаки, спрямована на мобілізацію душевних сил: Галина сподівається, що зможе повернути коханого. Отже, реакція Галини на стрес засвідчує її здатність до активних дій – боротьби. Аналогічною є поведінка жінки в умовах підступного розігрування: «Або я збагну, що тут відбувається... або збожеволю...» [174, с. 262]. Відважна жінка протистоїть психологічному тиску гравців. Розкривши підступний задум, вона вносить корективи до сценарію чужої гри, і так блокує поведінкові патерни чоловіків. Їхня гра позбавлена інваріантності, вони виявляються нездатними до спонтанних реакцій.

Контрвідповідь Галини знімає маски, за якими ховались споживацькі інтереси, зорієнтовані на задоволення своїх психологічних потреб. Для неї розв'язання нового конфлікту знижує гостроту потреби у вирішенні попереднього. Жінка починає відчувати сенс у житті і не зволікає з прийняттям важливих для себе рішень у передчутті нових стосунків.

Третій жіночий персонаж п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» – Тінь, що цілком відповідає поетиці химерної драми, де передбачено створення особливих «нереальних» персонажів, які можуть мати міфологізоване чи фантастичне походження [163, с. 110]. Психологічне навантаження Тіні в аналізованому творі сприймаємо крізь призму її міфологічної чи потойбічної / ірреальної / інфернальної / сакральної належності. У різних епізодах Тінь набуває цих значень, іноді – навіть діаметрально протилежних. В аспекті цілісного сприйняття твору Тінь як особливий персонаж не контрастує з іншими, звичайними персонажами. Вона зайняла свою, на перший погляд, незначну нішу (появляється лише у трьох сценах), але сюжетно виправдану і композиційно довершену.

Образ Тіні можемо розглядати як жертву цього ізольованого міста з незвичними законами буття. П'єро охарактеризовує її як бідолашну дівчину несповна розуму. Усі в місті знають Тінь, але, зважаючи чи то на її психічний стан, чи на власну байдужість, не виявляють ані цікавості, ані турботи. Цілком імовірно, що Тінь колись не змогла адаптуватись до нових умов життя, а її пасивна реакція на стрес виявилась втечею у хворобу. Тепер дівчину порівнюють з місцевою блаженною, проте ніхто не дослухається до її слів. Прагнення дощу є для Тіні єдиним, почасти нав'язливим і панічним бажанням. Коли Галина пропонує їй як відвідувачці кав'ярні чогось випити, дівчина відповідає: «Дякую, я хочу лише дощу» [174, с. 236]. Спогади про дощ Тінь порівнює зі спогадами про втрачене кохання. Отже, гостра потреба дощу – це лише зовнішній дискомфорт і Тіні, і міста загалом. Божевільна дівчина розкриває суть проблеми бездощів'я та її небезпечних наслідків: «Тут панує пустеля... Дощ помер, і світ захопив дух пустелі... Він забирає волю і відчуття,

і всі спрагли того, чого не можуть сягнути, ані краплі... і ніхто не вмирає, і ніхто не народжується, і нічого не відбувається, а лише пісок сиплеться крізь тоненьку щілину сну, і тіло, як пісковий годинник, перевертається, і немає зупину піску... І міражі як привиди життя проникають у мозок, і тіло стає чужим, і світло стає пекельним» [174, с. 250]. Тінь попереджає Галину: «Стережіться цього міста... Ви й не помітите, як почнете говорити його мовою, як почнете розчинятися в його словах...» [174, с. 237].

Проведений аналіз ситуації з бездощів'я, виокремлює здатність Тіні до дій, на які не спроможні інші персонажі – місцеві мешканці. Їхня інфікована свідомість блокує не лише розумову активність, а й спотворює / зміщує інстинктивну діяльність. Навіть божевільна дівчина не є байдужою до весільних суконь і, на подив Марти, бажає приміряти одну з них. Це вияв не втраченого остаточно інстинкту, підсвідомої потреби у відтворенні циклічності людського буття. Натомість споживацький інтерес, що превалює в умовах незвичного способу життя, стає виявом нових псевдоцінностей інфікованого суспільства.

Французький філософ Мішель Фуко виокремив безумство як суспільний феномен, причина якого, на думку мислителя, криється у психічному розладі, що виникає внаслідок соціальної дезадаптації. Отже, безумство – це насамперед виклик суворій дійсності, що супроводжується нетиповою поведінкою. «Інакшість» людини, на думку філософа, найкраще демонструють літературні тексти [174, с. 77]. Якщо розглядати образ Тіні крізь призму психічного стану божевільної дівчини, то її атипову поведінку доцільно трактувати як хронічний маревний розлад – систематичне марення, що виникає на основі надцінних ідей, спрямованих на зміни у навколишньому світі [79]. Тінь має незаперечну мотивацію і чітку мету: «Дати душу дощу. Немає вільної душі, усі в полоні... Треба здобути душу... Щоб народився дощ... І ще потрібен біль, і страх, і каяття...» [174, с. 250]. Заручившись підтримкою Галини, дівчина цілеспрямовано йде до мети. Отруєння – спосіб реалізації плану-марення.



У сюжеті п'єси простежуємо переплетення язичницьких і християнських міфологічних мотивів. Порівняння міста Без Назви з Пустелею не випадкове. Пустеля – місце спокушування Ісуса, тобто територія присутності Диявола. «Не хлібом самим буде жити людина...», – відповів своєму спокусникові Син Божий, відмовляючись перетворити каміння на хліб [63, 4:3-4]. Некомфортним для повноцінного життя виявилось місто-пустеля для Марти – «жодної краплі, жодної росинки, камінь і порох, що стає піском і заглушує наші кроки...» [174, с. 230]. У відсутності дощу як Божої благодаті видно діяння темної сили. «... від перевертнів рятують срібні кулі, а від бездощів'я – срібна парасолька» [174, с. 237], – зауважує Тінь. За нашими прадавніми віруваннями, срібна куля – це засіб боротьби з різною нечистою силою.

Дещо інше смислове навантаження отримує образ Тіні як міфологічний персонаж. Майже кожна міфологічна система апелює до жертвопринесення як способу отримання / вимолювання у вищих сил бажаного. В аналізованій п'єсі Неди Нежданої відродження дощу можливе лише за однієї умови: «... треба здобути душу... Щоб народився дощ... І ще потрібен біль, і страх, і каяття ... « ... » народження не буває без болю...» [174, с. 250]. За словами Тіні, дощ «завжди вертається», що вказує на певну циклічність події. Цілком імовірно, що присутність Тіні як химерного персонажа, представника вищих сил зумовлено її місійною функцією. Тільки вона, що стоїть на помежів'ї земного буття і вищого світу, знає, як повернути дощ. Лише Тінь може відчутти той особливий збіг обставин, за яких єдиний спосіб порятунку можливий. Переродження, очевидно, не можливе без Жінки. «Ти обрана... Це місяць...» [174, с. 250], – каже Тінь Галині. Як бачимо, в активізації процесу переродження діють усі три жіночі персонажі п'єси, і кожен з них виконує свою визначальну роль. Психоемоційний стан і Марти, і Галини можемо вважати межовим, критичним, тільки з обернено протилежними тенденціями. Галина має ряд переваг: вона чужинка, отже, не інфікована вірусом небуття; здатна протистояти життєвим обставинам, відстоювати свою світоглядну позицію. Марта, навпаки, психологічно виснажена і впевнена, що, тільки

відійшовши в інший світ, вона зможе спричинити будь-які зміни і викликати дощ. Третя жінка – Тінь – як мавр, який зробив свою справу, тож залишає після себе тільки мокрі сліди. Вона завжди зникає з початком дощу і появляється, очевидно, із настанням посухи.

В ігровому аспекті Тінь – це знаряддя в руках вищих сил. Одвічна боротьба між Світлом і Темрявою, одвічний вибір між Добром і Злом дає змогу Тіні вести свою, окремішню гру. У християнській міфології тінь часто трактують як відображення Диявола, однак її смислове навантаження у п'єсі Неди Нежданої суперечить цьому. Отже, межовий стан Тіні пов'язаний не лише її перебуванням між двома світами (неземний персонаж у земній реалізації), але й вибором, який утворює перемогу над Злом або Добром. Тож, у сюжетно-подієвій площині твору зображено чергове ігрове коло, побудоване за принципом «гра у гри». Гравці вищого рівня, що уособлюють Світло і Темряву, використовують Тінь як знаряддя у здобутті перемоги. Для гравців нижчого рівня – Марти та її друзів – ігрові розваги стають можливими лише після появи чужинця. Перетин двох ігрових кіл – єдина умова продовження гри, результат якої неможливо спрогнозувати. Він залежить від можливої комбінації гравців, адже чимало чужинців, ставши жертвою підступного розігрування, покинули місто. Отже, дощ не зміг повернутись, відповідно, перевагу мала Темрява.

За віруванням давніх слов'ян, Тінь, яка є невід'ємною від тіла людини, за певних обставин може від нього відділитися, завдати шкоди людині або навіть заподіяти їй смерть. У контексті таких міркувань припускаємо, що в сюжеті п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» образ Тіні можна розглядати як пряме відображення таких вірувань: «Тінь непомітно прослизає до келиха Марти і щось кидає (сипле) в нього» [174, 270]. Однак смерть жінки, як ми уже зазначали, зумовлено не дією отрути, а складним / критичним психологічним станом. Водночас у слов'янській міфології йдеться про те, що тінь незадовго до смерті залишає людину. Так само Тінь зникає у фіналі п'єси. Її місію, що

полягала у відродженні життя, завершено. Діалог між Андрієм і Галиною є підтвердженням циклічності процесу оновлення / переродження:

«Галина. Андрію, я подумала і вирішила – я згодна.

Андрій. Що згодна?

Галина. Одружитися.

Андрій. І якщо народиться дівчинка, ми назвемо її Марта» [174, с. 276].

У такому ракурсі трактування сюжету Тінь має шанс на повернення уже як невіддільна від оздоровленої, оновленої, відродженої Марти.

На основі міфологічних уявлень розбудовував своє вчення Карл-Густав Юнг. Поштовхом до наукового відкриття відомого швейцарського психоаналітика стали сюжети античної міфології, відображення яких учений помітив у поведінці душевнохворих людей. Так, Карл-Густав Юнг дійшов висновку, що маревна уява хворої людини зверталась до архаїчних образів та символів. У своїй праці «Психологічні типи» вчений започаткував використання термінів «архетип» та «архетипний образ», які розмежовував, відповідно, за їхнім несвідомим і свідомим походженням. Архетипи як форми сприйняття людини є прихованими, це вроджені форми інтуїції, які відкриваються в образах. Психоаналітик визначив попарну дію архетипних образів, зокрема в парі «Я (Его) – Тінь» его втілює свідомість. Здорове Его врівноважує свідомі і несвідомі елементи душі, натомість ослаблене залишає людину в «темряві». Тінь уособлює людські інстинкти, усе те, що его намагається приховати від інших. Карл-Густав Юнг вважав: що менше усвідомлюється Тінь, то вона темніша і густіша, а отже, небезпечніша. Тотальна влада Тіні, тобто неконтрольованість інстинктів, спричинює дисгармонію з можливою руйнацією особистості. Важливим, на думку психоаналітика, є визнання своєї несвідомої, «темної» сторони, а узгодження з нею – умова запобігання неврозам чи шляхом до їх подолання [263].

Тінь властива кожній людині, має ту саму стать, що і двійник. Активізація Тіні, тобто дисбаланс зв'язку «Я – Тінь», виявляється кризовим станом людини. Від деструктивного впливу Тіні може захистити Персона –

компенсаторний архетип, який полегшує соціальні контакти людини. У Персоні, за вченням Карла-Густава Юнга, зосереджено творчий потенціал людини, однак «порожній успіх та самоствердження у межах занадто вузького духовного горизонту» може стати причиною виникнення неврозів. Навпаки, «вростання» у свою соціальну роль зумовлює появу однобокої, негнучкої, відчуженої особистості. Це демонструє образ головного персонажа п'єси Євгенія Кононенка «Мужчина за викликом». Жінка з маскою маскулінності блокує фізичні та фізіологічні вияви жіночності як внутрішньої потреби, закладеної природою. Її фемінність виявляється на рівні материнських зобов'язань перед донькою та в бездоганному зовнішньому вигляді, однак трансформована свідомість через негативний досвід минулого та акцент на статусі в бізнесі тамують жіночності. Первинна внутрішня потреба повноцінного життя та блокування реалізації такої потреби на підсвідомому рівні відтворюють дисбаланс співвідношення «Я – Тінь».

Несвідомою рисою Персона є образ душі, який Карл-Густав Юнг вивів у двох найважливіших родових архетипах – Анімі та Анімусі. Ці загальнолюдські архетипи мають гендерну ознаку: Аніма – підсвідома жіноча душа, що перебуває в тіні чоловіка, Анімус – підсвідома чоловіча душа, що перебуває в тіні жінки. Переважання підсвідомого впливу на свідому соціальну функцію визначається ставленням до протилежної статі. Витіснення Аніми чи Анімуса або повна ідентифікація з образом душі спричинює внутрішні деструктивні процеси, які важко піддаються коректувати (втрата жіночності у жінок чи мужності у чоловіків, різні види психологічних втеч або розвиток патологічної сексуальної орієнтації). Отже, намагання відповідати ідеальному свідомому уявленню про себе – Персоні – пригнічує, заглушує вродженні властивості Аніми чи Анімуса. Втрачена рівновага породжує гіпертрофію Персона, яка, відповідно, активізує функцію Тіні.

Міркування Карла-Густава Юнга спонукають до зіставлення з сюжетом п'єси Євгенія Кононенка «Мужчина за викликом», де поведінка головного

персонажа твору – успішної бізнес-леді – вказує на підсвідомі порушення функції Персони через активізацію Анімуса і витіснення Аніми.

Найповніший людський потенціал і єдність особистості уособлює Самість. Поєднуючи свідоме і несвідоме, цей архетип здатен примирити та погодити усі різноспрямовані психічні сили. Карл-Густав Юнг називав Самість «Богом у нас».

Аналіз п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» крізь призму вчення Карла-Густава Юнга дозволяє виявити нові деталі психоаналітичного характеру, які можна розглядати в контексті архетипних образів та символів. Внутрішній критичний стан Марти, спровокований підсвідомими чинниками і доповнений частково усвідомлюваними, супроводжується такими супутніми мисленнєвими та поведінковими актами жінки, які вказують на глибинні, неусвідомлювані причини їхньої появи.

Компенсаторна роль Персони, що полягає у зреалізованій соціальній функції, не стосується Марти, на що, відповідно, реагує несвідома сторона архетипу – душа. Зміщення на рівні Аніма – Анімус сприяє додатковому ослабленню Его Марти. Стан психологічної смерті, посилений самонавіюванням, свідчить про активізацію і владну функцію Тіні.

Місто-пустелю, яке ми крізь призму християнської міфології розглядали як місце Диявола, можемо трактувати з психологічного погляду як символ самотності, відчуження, непорозуміння, як потребу в допомозі. У цьому місці час і простір набули особливих властивостей, а сенс людського буття у містечку Без Назви вимірюється тотальною порожнечою. Спрага, яка переповнює головного персонажа – Марту, символізує її насильно витіснену жіночність. Символ землі та води, що є в міфологічних уявленнях усіх народів, Карл-Густав Юнг пов'язує з Анімою – архетипом самого життя, що втілює таємничу природу Ероса. Природу Логоса, що тяжіє до розумової діяльності, психоаналітик поєднує з Анімусом, представленим в образах повітря і вогню [263]. Отже, місто Без Назви стає ізольованою територією з порушеними функціями усіх чотирьох стихій, які є основою земного буття: землі, води,

повітря і вогню. «Місцеві жінки не хочуть народжувати дітей», – вважає Андрій. Жіноче безпліддя драматург порівнює з безплідною від бездощів'я землею. В українській міфології вода – «найвеличніший дар неба Матері-Землі, бо вона оживлює її та робить плодючою» [32, с. 83]. Цікаво, що в міфологічних уявленнях українців води поділяли на чоловічі і жіночі. «Чоловічі – це дощові й снігові, «небесні» води, а жіночі – «земні», води криниць, колодязів, джерел» [32, с. 83]. Отже, прагнення дощу – це єдиноможливий спосіб запліднення, коли небесні води поєднуються із земними.

Задушливе повітря пустелі та відсутність сонця (у значенні Світла), на що повсякчас скаржиться Марта, символізує безвихідь. Перебування в місті-пустелі – це не тільки самотність, а це й пошук виходу, переосмислення та боротьби.

Біблійні оповіді висвітлюють сорокарічне пустельне блукання єврейського народу на чолі з Мойсеєм. Однак земля обітована – мета блукань – стала доступною тільки для тих, хто подолав шлях духовного зміцнення. У творі «Маленький принц» Антуан де Сент-Екзюпері змальовує образ пустелі. Пошук криниці символізує перехід від одного способу бачення до іншого. Якщо розглядати образи води та землі як бажання психоаналізу, то вибір Марти у п'єсі Неди Нежданої «Коли повертається дощ» – це переконлива і незмінна потреба в ньому. У ставленні персонажів п'єси до землі простежуємо різні тенденції. Андрій і П'єро використовують землю з корисливою і підступною метою, вдаючись до псевдорозкопок і псевдопоховань, підтверджуючи ілюзорність міського буття. Марко, продукуючи «достовірну» інформацію для своєї газети, стає справжнім фахівцем з накопичення негативу, у який вірять містяни: «нескінченні убивства, катастрофи, політичні скандали, теракти...» [174, с. 225]. Відтворення таких життєвих псевдореалій є насправді ознакою інформаційного залякування, психологічного тиску, потребою викликати емоції страху та відчуття безнадії. Кожен з чоловіків підсвідомо обманує себе і блокує здатність до самоаналізу. Конструктивістські тенденції слід виокремити в діях чужинки. Вона викупила у місті земельну ділянку разом із занедбаною

«забігайлівкою». Реконструювавши заклад, Галина демонструє підсвідому здатність до відновлення та відродження (занедбане місце в місті). Отже, прагнення до самопізнання визначається особливостями світосприйняття чужинки. Змінивши місце проживання, сферу діяльності та коло спілкування, жінка сягає глибшого ефекту в пізнанні людської сутності. Тож і Галина приймає правильне рішення стосовно свого подальшого життя. Отже, її матеріально виражена конструктивна діяльність і тяжіння до духовного самопізнання стають взаємозумовленими і взаємодоповнювальними.

Використаний драматургом образ-символ дощу задовольняє не тільки естетичні потреби, а й стає засобом психологізації сюжету п'єси і своєрідним кодом до проникнення у підвалини несвідомого – особистого і колективного – як виразника етнічної чи національної приналежності. Карл-Густав Юнг пояснював виникнення образів-символів проривом назовні колективного несвідомого.

Аналогічною до обмеженого локусу – Міста без Назви – є Станція в однойменній п'єсі Олександра Вітра. Універсальність цього пункту відправлення / прибуття полягає в тому, що він обслуговує всі види транспортних засобів – сухопутні, повітряні, водні. Однак поява будь-якого з них залежить не від розкладу руху, а готовності трьох пасажирок – Тетяни, Ольги та Ірини – вийти зі свого «статичного» психологічного стану. Очікування транспорту в п'єсі «Станція» Олександра Вітра суголосне з очікуванням дощу в драмі «Коли повертається дощ» Неди Нежданой та засвідчує взаємодію на рівні внутрішнього та зовнішнього хронотопу.

П'єса «Вокзал і люди» Ігоря Липовського вирізняється чіткою хронотопною структурою та символікою образів. Центральне місце розгортання сюжету – міський вокзал. Головний символічний персонаж п'єси – дід Ілько, який уособлює і національну самобутність, і життєву мудрість, і людську самотність. Старий гуцул мав трьох синів, які покинули батьківське гніздо і не повернулись додому. Ількові нелегко змиритись з трагічними

долями дітей. Вокзал став для нього місцем вічної, хоч і марної, надії на повернення синів.

Літературознавець Марія Новікова, досліджуючи символіку простору, звертається до язичницьких світоглядних витоків. За архаїчними віруваннями, між «своїм» (знайомим) і «чужим» (незнайомим) світами пролягає межа, поза якою захисні сили і цінності «свого» світу послаблюються [178, с. 224]. Сучасний драматург Ігор Липовський у п'єсі «Вокзал і люди» розбудовує художній часопростір суголосно наукових вишукувань. Дідова оповідь з часів, коли «звірі в лісі говорили та й гриби такої» [135, с. 233], відображає символіку простору, увиразнюючи проблематику аналізованої п'єси. «Так от і каже старий панський гриб...мудрий він був, чисто мій сусід Митро... от і каже він своїм діткам: не відходьте від мене далеко, бо біда буде! Наша грибова доля – вкупці триматисі. І правда, знайдеш вдного, то шукай і пару, а мо й на грибовище трапиш...Не послушали діти старого, мудрого гриба та й розбіглисі – хто де: вдного розтоптали, другого возом переїхали, а третій в такі корчі забрів, що зчервивів, спорохнявів – ніякої користі» [135, с. 233].

На зіставленні просторів «свій» - «чужий» розгорнуто заробітчанську проблематику аналізованої п'єси. На вокзалі знайомляться три жінки-заробітчанки – Руда, Біла і Жовта. Кожна з них, нівелювавши природні межі сім'ї, дому, рідного краю, перетнула межу «свого» світу. Освоєння чужого простору не було легким. «Зі мною почало щось діятися: пропав сон, я втратила душевну рівновагу, спокій і право на щоденні радості – ранок, спів пташок, захід сонця... все це зникло» [135, с. 236], – згадує Біла. Вона втікала від самотності. Підступно використана заради сурогатного материнства, тепер повсякчас переслідувана дитячим плачем, однаково самотня і «тут», і «там» [135, с. 236]. Жовта забрала з собою доньку і прирекла на батьківську самотність чоловіка. Руда залишила сина і перевела формат материнських стосунків у телефонно-грошовий вимір. Яскраві перуки жінок свідчать як про вплив чужого простору, так і несправжність нового образу. Лише знята перука повернула Жовтій її ім'я – Марія. Руду не впізнав син:



«Хлопець. Купуйте, купуйте – свіжі новини...

Руда. (придивляється уважно) Аніруш!

Хлопець. (до жінок) Вам, чуви, яку прессу?

Руда. Зніми кепку.

Хлопець. Ти що, у мене криша є!

Руда. Роби, що кажу.

Хлопець. Ти мені не мама, щоб наказувати.

Руда. (лагідно) Мама, Васильку, мама!

Хлопець. Ну ти, крашена, гонеш.

Руда. Васечку, ти мене не пізнаєш?

Хлопець. Ша-а, звідки ти знаєш мою клікуху?

Руда. Ну, йди до мами (наближається)

Хлопець. (відступає) Ти що така червона.

Руда. (хапається за голову) А-а, це – та ж то перука. Я зніму. (знімає перуку). Тепер впізнаєш?

Хлопець. (відступає) Не-а, ти що, в натурі на мене «наїхати» хочеш?

Руда. (розпачливо) Та що ж це, люди, діється: діти своїх матерів не впізнають»[135, с. 231].

Тільки телефонний дзвінок зі знайомого номера і тривале спілкування між матір'ю і сином телефоном та наживо водночас допомагає Василеві збагнути, що Руда – це мама. Телефон як просторова деталь-символ виконує тут свою комунікативно-з'єднувальну функцію, але, крім того, демонструє водночас негативну рису телефонного виховання. Наслідки впливу вокзального життя на хлопця відображено в його мовленні, мисленні та поведінці.

Порушення мезокосму (втрата рідної землі) зумовлює порушення всіх інших просторових зв'язків, серед яких найболючішою є втрата кровних. Складно, чоловікові Жовтої, колишньому науковцю, не дають спокою трепетні спогади про опікування неповнолітньої доньки. Тривала розлука і брак будь-яких контактів не зруйнували безмежної батьківської любові, не зменшили вияву його турботи щодо рідної доньки.

У п'єсі «Вокзал і люди» Ігор Липовський торкається ще одного аспекту заробітчанства, який невіддільний від проблем старості і самотності, а також прихованих мотивів, які спонукають до пошуків щастя за кордоном. Поява на міському вокзалі Джузеппе, старого італійця в інвалідному візку, стала для всіх здивуванням і проблемою. У сеньора на грудях висів супроводжувальний лист: «Дорога сестричко, ти мене закидуєш листами з проханням взяти тебе на роботу. Але останнім часом сюди стільки з'їхалося наших сестер-заробітчанок, що я й сама не знаю, як втриматися на службі... «...» ... з великим зусиллям знайшла й тобі заробіток: посилаю вам зі знайомими сеньора – так би мовити – на виніс. Він геть чисто не ходячий – паралізований і не говорить, але не лякайтеся, він сумирний... «...» ... отож, доглядайте сеньора добренько. Його родичі згідні і гроші щомісяця будуть справно переказувати, благо, що тепер з цим все налагоджено. Сеньор Джузеппе має добру пенсію, так що з фінансами все гаразд, а, зрештою, яка йому різниця – чи тут в хаті сидіти, чи у вас...» [135, с. 242].

Питання щодо «особливого багажу» з'ясовували кілька днів, що поєднало двох самотніх людей – діда Ілька та італійця Джузеппе. «Ну що, пане-брате, дожилися ми з тобов: нікому нас не треба, вижу і у вас там щось не того, як дідів світ за очі виправляють... » [135, с. 243]. На заваді не стали ані різні світоглядні системи, ані мовний бар'єр, два «чужі» простори, об'єднані самотністю і старістю, не дистанціювалися. «Де ти, доню, забираєш мого товариша ... нам було добре... я йму ще не все вповів...» [135, с. 255], – каже дід Ілько вокзальній.

Увівши в сюжет п'єси образ німецького італійця, який не потрібен ані «там», ані «тут», драматург поглиблює тему старості та самотності, увиразнює її психологічні аспекти і порушує проблему прихованого мотиву заробітчанства. «Нам діда не треба, ми самі за кордон хочемо» [135, с. 255], – такою була відповідь на лист. Ігор Липовський підводить до висновку: за бажанням матеріальних статків заховано іншу, справжню потребу – виїзд за кордон як одну з проєкцій психологічної втечі.

Заробітчанську тематику широко представлено у сюжетах п'єс сучасної української драматургії. Це, зокрема, твори таких авторів: Наталки Доляк «Гостарбайтерські сезони», Надії Ковалик «Тріумфальна жінка» та «Неаполь – місто попелюшок», Анатолія Крима «Нелегалка», Василя Фольварочного «Пересажене серце». Серед радіоп'єс заслуговує на увагу твір «Охоронець для янгола» Надії Гуменюк. Ця радіодрама має типологічну схожість із п'єсою «Вокзал і люди» Ігоря Липовського.

Соціальні обставини, що склалися через певні суспільно-політичні процеси, іменовані як «постімперіалізм», «постколоніалізм» стали новим випробуванням для людини. Звільнена від тотального контролю держави, людина помежів'я ХХ-ХХІ ст. відчула не лише власну волю, а й непотрібність своїй країні. Складні соціально-економічні умови існування спричинили нову хвилю еміграції, яка з часом стала набувати контексту психологічної втечі за кордон.

### 3.3. Психологічні колізії як основа конфлікту

Конфлікт (лат. *conflictus* – зіткнення, сутичка) – зіткнення протилежних інтересів, поглядів, напруження і крайнє загострення суперечностей, що призводить до активних дій, ускладнень, боротьби, супроводжуваних складними колізіями [138, с. 372]. Літературознавство розглядає два типи конфліктів: міжособистісне персоніфіковане зіткнення з яскраво окресленими характерами та «неявні» сутички, зосереджені на внутрішніх колізіях. Драматичну дію, відповідно, кваліфікують як зовнішню, тобто втілювану у вчинках, подіях, або внутрішню, коли конфлікт перенесено у психологічний вимір (за К. Станіславським). Драматичний конфлікт і розгортання спричиненої ним драматичної події забезпечує зростання напруги дії (наскрізної дії) [131, с. 160].

Освоєння в літературі другого типу конфлікту припадає на помежів'я ХІХ – ХХ ст. Його майстерне розкриття у драматичних сюжетах пов'язане з творчістю Бертольда Брехта, Володимира Винниченка, Антона Чехова, Бернарда Шоу. Конфлікт, зосереджений у підтексті, створює високий ступінь драматизму, твір стає «витонченішим, розгалуженішим, художньо переконливішим, естетично-дієвішим» [138, с. 373].

Слід зазначити, що сучасне розуміння конфлікту в драматургії ототожнюється не лише з відкритим протистоянням, а й із «тривалою позицією антагонізму або ворожнечі». Бернхард Асмут вживає термін «тліючий» конфлікт, тобто приховане і тривале у часі протистояння. Окрім того, німецький літературознавець наголошує, що сучасний конфлікт представлений «не просто антагоністичними сторонами, а антагоністичними поглядами та інтересами» [6, с. 136].

Внутрішній конфлікт як глобальна вічна неподолана безвихідь людини, протиставлення соціального і біологічного, свідомого і підсвідомого, нерозв'язане протиріччя самотнього індивіда з відчуженою реальністю

активізовується в українській драматургії на зламі ХХ – ХХІ ст. Відтворення внутрішнього конфлікту здебільшого отримує соціальне тло, виражає протистояння межове, балансування між хворобливою психікою та проблисками здорових міркувань чи інстинктивних вчинків або підсвідомих чи несвідомих дій як акту самозбереження індивіда. Однак не менш психологічно насиченим є внутрішній конфлікт, спричинений моральними чи любовними проблемами.

Складні психологічні колізії як наслідок пережитого фізичного й морального конфліктів відображає Олександр Ірванець у моноп'єсі «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси». Соціальне тло міжособистісних та інтимних взаємин увиразнює хронотопну організацію сюжету і поглиблює його психологізацію. Она – колишня активістка переслідуваного державою громадського руху, закохана в його очільника. Дівчина травмована внаслідок поліційної облави, самотня, покинута всіма. Її спогади структурують біографічний хронотоп і візуалізують любовний трикутник – Она, Мона і Він. Обидва хронотопні виміри минулого (фатальні обставини політичного характеру та суперництво жінок) накладаються і, врешті, стають цілісним сценарієм. Тепер Она – в інвалідному кріслі, а Мона – з Ним. Несподіваний фінал п'єси зумовлено трансформаціями психіки головної героїні. Фізична травма (інвалідне крісло), душевне потрясіння (втрата ненародженої дитини, зрада коханого, підступність подруги), оманливість політичних ідеалів – усе спричиняє глибокі психічні деформації. За банальною помстою насправді криється «акцентуїтована поведінка» (К. Леонгард), яскравим виявом якої є афективно-екзальтований танець Они в інвалідному кріслі з фатою на голові. «Погляд на себе збоку» провокує змішування уявного та дійсного часопростору, тому повернення до своїх реальних відчуттів порушується (О. Шевякова). Втеча від себе надає вчинку Они забарвлення помсти.

В екзистенційній ситуації опиняється персонаж п'єси Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день» Кирило Андрійович. Драматичний вузол обставин виникає внаслідок адюльтеру і трансформується у приховане

листування з колишньою дружиною впродовж усього 35-річного перебування у другому шлюбі. Ретроспективне розгортання сюжету в умовах опосередкованої присутності Кирила Андрійовича як дійової особи спонукає зануритись у підтекст твору з метою збагнути причину неоднозначної поведінки чоловіка.

Потреба Кирила Андрійовича в прихованому листуванні виникла, на перший погляд, на основі узалеженого емоційного зв'язку з першою дружиною і могла би свідчити про його почасти фемінний характер, нездатність нести відповідальність за власні вчинки і, як наслідок – довічне почуття провини та страху. У словах Ганни Аркадіївни – «чоловік був набагато старший за мене» – прочитуємо і причину, і наслідок любовного конфлікту: Кирило Андрійович віддав перевагу молодшій. Однак його дії заслуговують на критику лише за умов поверхового аналізу. Дідусь, за словами Ірини, «залишив родину, коли мама була вже одружена, жила і працювала в іншому місті» [189, с. 171]. Цілком імовірно, що нова сім'я виникла якраз через почуття обов'язку перед ще не народженою дитиною – сином Олегом. Надмірна опіка матері, яка напам'ять знає медичну картку своєї дитини і яка «не померла в один день з Кирилом» лише тому, що «не могла лишити сина одного ... на цій землі» [189, с. 171] (Олегові на той час було 30 років!), свідчить про неабияку перевагу материнських обов'язків над подружніми. Проте і не це головне спонукає Кирила Андрійовича до листування. Ганна Аркадіївна знаходить відповідь: «Я думала, що я буду ревнувати, що якщо людина пише іншій жінці, отже, я чогось не зрозуміла в ній, не дала їй... А тепер я знаю – він писав ці листи для неї, щоб не залишати її без себе» [189, с. 183]. Щоб не завдавати болю теперішній дружині і не залишати абсолютно самотньою колишню, чоловік вдається до таємного листування, підсвідомо пролонгуючи існування любовного трикутника, але вже в іншому вимірі. Листи, адресовані Євгенії Ісаївні, – це своєрідна форма комунікації, процес сповідання з глибоким психологічним підґрунтям.

Уведення у текст п'єси малих наративів – листів – сприяє не лише хронологічному викладу фактів, ситуацій. Окрім репрезентації минулого, відбувається конструювання теперішнього. Наративи, як зауважує Ілля Розенфельд, відіграють роль лінз, через які незалежні елементи існування розглядаються, як зв'язані частини цілого [204]. Міркування політолога стосуються текстової репрезентації політичного дискурсу, на відміну від невідомих текстів приватних листів чи радше лише факту листування. Однак такий спосіб реалізації наративних моделей не порушує дискурсивного простору літературного твору. Наявність «тексту у тексті» – прикмета поетики постмодернізму. За допомогою прихованого епістолярного спілкування драматург деконструє часопросторову сюжетну організацію п'єси, акцентуючи при цьому на станах персонажів і потребі в них. Використання такого літературного прийому вносить у сюжет твору іншу реальність, переструктуровуючи, змінюючи акценти. Тілесній зраді протиставлено емоційну присутність, гріховній насолоді – турботу, осягнення якої стало можливим якраз завдяки зміщеним подружнім обов'язкам і віковій різниці.

Високі наміри необумовлено взаємні: Євгенія Ісаківна не відповідає на листи. Але це не є свідченням її відстороненості та байдужості. Зважаючи лише на інтереси колишнього чоловіка, Євгенія Ісаківна своїм мовчанням у відповідь запобігає певному зовнішньому розгортанню подій і водночас забезпечує таким стосункам тривалість у часі. Жінка зберігає листи і просить після своєї смерті передати їх Ганні Аркадіївні не заради помсти, а заради любові в її найвищому прояві. Отже, листування таємне не тому, що підступне. Листи Кирила Андрійовича стали для колишніх суперниць можливістю для примирення, прощення.

Листи чоловіка, про які йдеться у п'єсі, стають наслідком давно минулої зради, покутою через неї і найважливішим засобом для подолання як внутрішньоособистісного, так і внутрішньосімейного психологічного дисбалансу. Саме як покуту колишнього чоловіка сприймає його листи Євгенія Ісаківна. І хоча вона не відповідає на жоден із них, проте, за задумом

драматурга, зберігає їх теж не випадково. Кирило Андрійович у такому листуванні знаходить психологічний порятунок, балансує між двома жінками: колишньою – зрадженою та самотньою і теперішньою – молодю, яку огортає змішаною батьківсько-чоловічою опікою. «Він же не дозволяв мені вставати готувати йому сніданок... Тільки у вихідні...», – згадує Ганна Аркадіївна [189, с. 171]. Позитивний результат вирішення реанімованої історії, яка, на перший погляд, втратила актуальність через давність подружнього «складу злочину», насправді виправдовує таємне листування Кирила Андрійовича. Підсвідомо відновлений латентний любовний трикутник із опосередкованою взаємодією його учасників на фоні майстерно вплетеного в сюжет зміщеного хронотопу стає своєрідним щасливим завершенням п'єси Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день».

Тривале приховане, а згодом і трансформоване листування між героями п'єси «Загадкові варіації» застосовує також Ерік-Еммануель Шмітт як спробу подолання душевної кризи внаслідок свідомої чи несвідомої відмови від кохання. Аналогічно до аналізованого твору Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день» констатуємо лише факт такого листування, який на певному етапі взаємодії між героями твору стає способом спілкування в умовах любовного трикутника. Якраз через це обидві п'єси – українська і французька – становлять інтерес з погляду типологічного зіставлення психологічних колізій, спричинених позашлюбним емоційним зв'язком.

Головний герой твору Еріка-Еммануеля Шмітта – відомий письменник Абель Знорко – живе самотником на тихому острові, уникаючи будь-яких суспільних контактів. Нещодавно він отримав найвищу професійну нагороду – Нобелівську премію, але право поспілкуватися з популярним письменником з-поміж багатьох охочих отримує тільки один журналіст – Ерік Ларсен. Сюжет п'єси – це діалог між двома чоловіками, кожен із яких спочатку вправно грає обрану роль, але згодом стає зрозуміло, що їхня зустріч – це не випадковий збіг обставин. І коли з'ясовано мету псевдожурналістського розслідування та виявлено зацікавленість Знорка саме в Ерікові Ларсену, то перед читачем



постає цілком інша сюжетна колізія. Тепер це суперники, які намагаються відстояти право на кохання. Натхненницею почуття була Елен Меттернах, яка подарувала колись незабутні миті щастя обом чоловікам. Але навіть після смерті ця жінка залишається для Знорка і Ларсена духовною поживою і сенсом їхнього земного буття.

Варто проаналізувати прийоми відтворення художнього часу в українській і французькій драмах. Обидва драматурги, використовуючи приватне листування, вибудовують ретроспективну подієвість на основі любовних перипетій.

Абель Знорко все-таки зізнається Ерікові Ларсену, що його остання книга-бестселер «Невисловлена любов» – це результат листування з Елен Меттернах. Знайомство з нею, зовні непривабливою студенткою, змусило письменника дійти незаперечного висновку: «Остерігайтесь жінок, які видаються вам невродливими – вони незвичайні» [258, с. 213]. Абель Знорко, сягнувши вершини шаленої пристрасті та намагаючись зберегти це дивовижне відчуття, пропонує Елен перевести стосунки в епістолярний формат, щоб дати їхньому зв'язку розкритись в інших вимірах. «Це була уже не любов, це було рабство, – згадує письменник. – Я не міг більше писати, я міг думати тільки про неї, я не міг обійтись без неї» [258, с. 216]. Жінка всупереч своїй волі приймає пропозицію і ні за яких обставин не порушує домовленості. Навіть одружившись, можливо, задля полегшення свого стану і душевного, і фізичного, Елен продовжує писати листи. Не подолавши туги за коханням, жінка не може впоратись також зі спадковою схильністю до онкології. Тільки після смерті дружини Ерік Ларсен, її законний чоловік (про що здогадується читач, але не Абель Знорко), розкриває таємницю листування. Та цілковитою несподіванкою і для Знорка, і для читача стає те, що Елен померла десять років тому, тобто п'ятнадцятирічне листування мало три етапи: 1) три роки до одруження з Ларсеном; 2) два роки як факт позашлюбного зв'язку; 3) десять років – це листування двох чоловіків, поєднаних коханням до однієї жінки – Елен Меттернах:

«Ерік Ларсен. Я прожив з Елен всього два роки. Після похорону, прибираючи у квартирі, я знайшов листи, ваші листи... Виявив і те, що вона хотіла написати вам у перші дні хвороби, але не надіслала. Я виявив вашу любов, якою вона була і що з нею стало... Мені дуже не вистачало

Елен... І ось одного разу ввечері я... я взяв перо і написав вам. Я завжди прекрасно наслідував чужий почерк...

Абель Знорко. То це ви?

Ерік Ларсен. Уже десять років. Багато разів у тиждень. Мало не щодня.

Знорко повністю розгублений паде на диван.

Ерік Ларсен. Розумію. На вашу думку мені немає прощення.

Знорко не відповідає. Ларсен сумно дивиться на нього.

Ерік Ларсен Я не хотів, щоб вона помирала. І вона жила, коли я отримував ваші листи. Вона була щаслива, читаючи їх, дуже щаслива. І ви теж були щасливим, коли вона вам відповідала. І я був щасливий за вас обох...» [258, с. 220].

Листування у «Загадкових варіаціях» – це і втеча від кохання (Абель Знорко), і самопожертва та спосіб перевтілення заради нього (Елен, Ларсен). Зброєю сповільненої дії, врученою Абелем Знорком, стало епістолярне спілкування для Елен. Її потребу в любові не змогли заповнити ані листи Знорка, ані одруження з Еріком Ларсеном. Намагання розв'язати внутрішню кризу через свідому відмову від зустрічей не стало запорукою вирішення її психологічної сторони. Поспішно, а отже, помилково прийняте рішення насправді ускладнило ситуацію, забезпечивши їй ще й часову тривалість. Пристрасне кохання налякало Абеля Знорка, він не дав шансу йому перерости у свідому любов, позбавивши себе найвищого духовного блага і як чоловіка, і як творця.

Ніла Зборовська, аналізуючи психопоетику Володимира Винниченка, зауважує, що розуміння свідомої творчості на основі свідомої любові, яке передбачає поєднання двох душ, тісно пов'язане з індивідуалізацією вибору. «Кохання – це зойк крови, це бездумний, непереможний голод тіла, це наказ

вічності, яка не допускає опору собі. Кохання саме себе пожирає, як вогонь, і коли задоволене, лишає по собі нудний, сірий попіл. Любов – це вростання, це просякання до найтемніших куточків одної істоти другою» [74, с. 274].

На певному етапі стосунки між двома чоловіками і жінкою вибудовуються як взаємодія в межах любовного трикутника. Психологічне навантаження від такої взаємодії виявляється у п'єсі згодом, коли Ларсен відкриває таємницю листування: «Я був щасливим, довідавшись, що вона відчула більше щастя, аніж я думав... і більше радості, аніж та, що дав їй я ... я відчув полегшення, дізнавшись, що життя було не надто скупим для неї» [258, 336]. У благородному образі Еріка Ларсена простежуємо інтертекстуальний зв'язок із п'єсою Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день». Шалена пристрасть та пізнання особливої жінки (Абель Знорко) і перше кохання та вибір подружнього партнера (Кирило Андрійович, Ерік Ларсен) – це незабутні екзистенційні переживання. Таємне листування відтворює неспроможність персонажів п'єс протистояти життєвим обставинам, що є визначальною ознакою внутрішнього конфлікту кожного з них. Епістолярне спілкування стає компенсаторним механізмом невирішуваних внутрішньоособистісних проблем. Ерік Ларсен постає і в мовчанні Євгенії Ісаївни, і в турботливості Кирила Андрійовича. Два типи любові – батьківської і чоловічої – поєднують обидва чоловіки. Ларсен особливість своїх почуттів до Елен збагне згодом, осягнувши висоту духовного єднання її та Знорка: «... ви любили її так, ніби вона і ви – безсмертні. У вашій любові була якась дитяча безтурботність. А я, навпаки, завжди любив так, як люблять старі. Моя любов була суцільною тривогою. Завжди. Мені здавалось, якщо Елен спіткнулась, то вона розіб'ється, якщо рана кровила, то стікає кров'ю, а якщо Елен кашляла, то вже помирала... Я ніколи не любив її безпечно» [258, с. 239].

Заміна «живого єднання» емоційним зв'язком не є виправданою. Свідома відмова від кохання призводить до непоправних наслідків. Розгортання сюжетної лінії п'єси «Елен Меттернах – Абель Знорко» стає віддзеркаленням міркувань Зигмунда Фрейда. Психоаналітик вважав любов порятунком від

хвороби, однак неспроможність відчувати любов здатна хворобу викликати [242]. Листування для Елен в таких умовах виконує руйнівну функцію, а для Еріка Ларсена воно стає справжнім порятунком.

У фіналі п'єси Еріка-Еммануеля Шмітта, як і Олександри Погребінської перемагає любов. Абель Знорко знімає з себе полуду самозакоханості: «Я всього-на-всього надутий міхур, один з найгірших, але той, кого слухають і поважають. Напевно, я собі придумав цей культ літератури тільки для того, щоб уникнути життєвих випробувань. На папері я був героєм... І життя своє я хотів не прожити, а написати, придумати, сидячи тут, на своєму острові, як на пупі землі. Я не хотів жити в епосі, мені призначеній, я був надто гордим... я сам придумав епоху, інші часи і вимірював їх пісочним годинником своїх книг» [258, с. 239–240]. Десять років листування з Еріком Ларсеном замість Елен стало для відомого письменника випробуванням: упродовж цього часу рак легенів то атакував, то відпускав його. Драматург дає змогу Абелеві Знорку пройти шлях усвідомлення своїх помилок. Листування з Елен дало йому як письменникові світове визнання, але не відчуття щастя. Елен, відкинута колись на емоційно-віддалений рівень сприйняття Знорка та, навпаки, покликана бодай на таку присутність у життя Ларсена, є ефемерною стороною любовного трикутника. Спілкування двох чоловіків, яке трансформується з епістолярного в живе, доводить, що «любов статі не має» [258, с. 250]. Ерік-Емануель Шмітт створює прихований натяк на гомосексуальний зв'язок і швидко його усуває. Абель Знорко та Ерік Ларсен узалежнені та закохані на психологічному рівні, за посередництва жінки-ідеалу. Драматург висловлює припущення, що найбільші історії кохання – це ті, які ми переживаємо без сексу. Проте у п'єсі «Загадкові варіації» автор не заперечує близьких відносин, спрямованих на задоволення статевого потягу, а стверджує, що це не головне, а є щось значно більше [251, с. 6–7].

Внутрішній конфлікт як психологічну пастку відтворює Олег Миколайчук-Низовець у моноп'єсі «Дикий мед у Рік Чорного півня». Психологічна напруженість твору зумовлена складним вибором головного

персонажа Жені стосовно несподіваної вагітності. Випадковий зв'язок з одруженим шефом-«мандатоносцем» (народним депутатом) і статус матері-вдови спонукають жінку до, здається, єдиного правильного рішення – виправлення помилки хірургічним шляхом. Аргументів «за» в Жені достатньо: «... я мати-одиначка. Мій чоловік загинув в автокатастрофі. Того ж страшного дня я дізналася, що – вагітна. Разом ми не прожили і півроку ... Могла тоді ще зробити аборт, але – не зробила. Чому? Тому що мій чоловік був дуже світлою і красивою людиною» [156]. Аргументів «проти» Женя не знаходить, бо «якщо залетіла, то треба робити аборт» [156]. Процес прийняття рішення супроводжується розмовами телефоном із Владленом – батьком ненародженої дитини, Альбіною Рамуальдівною – його дружиною, товаришем Сергієм, який теж один виховує дитину та подругою Монікою. Кожен із них має свої міркування щодо вагітності Жені.

Владлен із дружиною як представники сучасного елітного прошарку суспільства не зациклюються на проблемі подружньої невірності, не з'ясовують стосунків поміж собою, а, демонструючи міцне партнерство, роблять Жені спільну ділову пропозицію. Грошова компенсація за тимчасові незручності можлива за двох умов: згоди на сурогатне материнство або аборт. Владлен та Альбіна позбавлені відчуття внутрішнього дискомфорту в ситуації, що склалася. Відсутність психологічної колізії, що цілком логічно мала б постати за цих обставин, переводить морально-етичний вибір у площину меркантильно-ринкових взаємин між учасниками любовного трикутника. Подружню пару задовільнить будь-який вибір Жені, тобто життя дитини для них нічого не вартує. Натомість жінку обурює такий підхід до розв'язання проблеми і стає першим каменем спотикання в поспішному рішенні щодо позапланової вагітності: «Дві пропозиції: першу я відхиляю, бо тоді виходить, нібито я за гроші погоджуюся позбутися дитини; другу заперечую, бо ніколи не погоджуся стати сурогатною матір'ю – спершу народити, а потім віддати дитину» [156]

У сюжеті п'єси Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мід у Рік Чорного півня» окреслено любовний трикутник «вона – він – вона», що спонукає до зіставлення з п'єсою Олександри Погребінської «Осінні квіти». Однак аналогічна тема небажаної вагітності поза шлюбом в обидвох творах має не тільки спільні, а й відмінні ознаки. Владлен, як і Віктор Михайлович, – представники суспільної верхівки, що тікають від відповідальності. Проте шляхи вирішення проблеми спонукають до висновків щодо трансформованої гуманності вчинків. Обидві п'єси насичено трагізмом, але бездуховність ХХІ століття постає у грошовому еквіваленті.

Сергій виразно повідомляє Жені, що їхнє майбутнє разом можливе лише за умови третьої спільної дитини. Замість очікуваної підтримки та розуміння, жінка отримує черству пораду: «Твоя проблема, наскільки я зрозумів, розв'язується медичним шляхом. Тож дуже скоро, сподіваюся, цієї проблеми не буде» [156]. У такому ставленні до життєвої ситуації Жені вбачаємо аналогічну до Владленової споживацьку мету: пошук вигоди. Тому жінка прощається зі своїми мріями про спокійне подружнє життя з Сергієм.

Перекопати Женю в необхідності зберегти дитину намагається Моніка. Вона в минулому прийняла рішення на користь кар'єри, позбавивши назавжди себе можливості стати матір'ю. Чоловік згодом пішов до іншої жінки, яка народила йому дітей.

В українській драматургії проблема бездітної сім'ї стала одним із аспектів психоаналітичної майстерності Володимира Винниченка, який відворив у п'єсі «Закон» гостроту драматичних колізій, пов'язаних із сурогатним материнством. Розв'язка твору суголосна з природними механізмами батьківсько-материнських взаємин: є закон, який обійти неможливо. У сучасній драматургії аналогічну проблему порушено у п'єсах «Межа кохання – пологовий будинок» (Н. Максимчук), «Вокзал і люди» (І. Липовський).

У п'єсі Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного Півня» тему сурогатного материнства зосереджено в соціально статусній площині і розглянуто як суміжну в контексті випадкової вагітності Жені. Моніка

надсилає подрузі кур'єрською поштою пакунок із матеріалами з форуму і супровідним листом, в якому зазначає: «Зараз я живу сама. Хоча ніби і не зовсім. Є два песики і кішечка. Люблю їх. Вони дуже милі. Але іноді так хочеться взяти на руки дитину, яка пригорнеться до тебе і скаже – МАМО! Однак до мене горнутья і лащуться ті, що тільки нявкають та гавкають» [156]. Серед інших матеріалів Женя знаходить аудіодиск – щоденник ненародженої дитини – після прослуховування якого аргументів проти аборту збільшується. Фінал п'єси не передбачає остаточного результату вирішення внутрішнього конфлікту Жені, проте драматург дає можливість простежити позитивні зміни у свідомості жінки, так що читач не сумнівається в позитивному, а відтак – вітаїстичному вирішенні складної проблеми.

Аналізована п'єса є цікавим матеріалом для літературознавчого дослідження не тільки в аспекті внутрішньоконфліктних колізій. Часопросторова організація сюжету сприяє його психологізації, хоча художній хронотоп не є психологічною категорією. Замкнений простір кімнати і обмежений час для прийняття остаточного рішення посилюють відчуття душевної напруги жінки і складності та важливості її вибору.

Паралельно виринає у п'єсі локус, тісно пов'язаний з дитинством Жені, – Переяславщина. Незрозумілий потяг до малої батьківщини та відновлення безтурботних емоцій дитинства виникають як захисний психологічний механізм регресії. Думку про повернення до минулого Зигмунд Фройд пов'язує з первинними станами, вважаючи, що первинна психіка не є знищеною [241]. Анна Фройд розглядає регресію у психології як механізм захисту, за допомогою якого індивід уникає або намагається уникнути тривоги [239].

Підсвідомий пошук внутрішньої безпеки повертає Женю у той період дитинства, коли вона почувалася найбільш захищеною: «Мені хочеться тепла. Хочеться доброго слова, хочеться аби хтось пригорнув мене до себе. Просто так – взяв, пригорнув і витер мої слізки. Здається, мені хочеться аби я знову стала маленькою. Бо тільки бабця могла мене так приголубити. Тільки вона вміла любити так, як зараз уже ніхто не може і не вміє любити» [156].

Упродовж твору психологічний стан жінки варіює між періодично переслідуваними асоціативними об'язами дитинства, серед яких визначальним є найрідніша людина – «... мені хочеться чогось далекого і майже незнамого. І це пов'язано з бабусею і містом дитячих років» [156] та намаганням повернутися до критичної дійсності і прийняти відповідне рішення – «... годі! Потрібно брати себе в руки. Отже, я сучасна, розумна і незалежна жінка» [156]. Тимчасова втеча від дорослості з метою уникнення тривоги через травматичний вплив є засобом вирішення інтрапсихічного конфлікту (відображає емоційну напругу як результат несвідомого конфлікту) [111]. Це внутрішньоособистісний конфлікт, спричинений неузгоджуваністю переконань, потреб і бажань людини.

Хронотопний зріз п'єси Олега Миколайчука-Низовця представлено в бінарній опозиції минулого і теперішнього. Кожен часовий відрізок має свого головного персонажа. У хронотопі минулого драматург відтворює події – голодомору 1933 року. Епізоди найтрагічнішої сторінки в історії України пов'язані з бабусею Жені, які автор відтворює у формі спогадів. Сучасне представлено теперішньою картиною життя, у центрі якої – Женя-внучка. Подієвість п'єси вибудовано навколо латентного образу бабусі, що нагадує структуру містерії. Містерійні сюжети створено навколо прихованої постаті Ісуса Христа як викупної жертви заради порятунку людства.

Посилення зв'язку з мезокосмом допомагає Жені заспокоїтись і розважливіше осмислити внутрішню проблему. Поступове відновлення порушеної адаптативної рівноваги в умовах критичного стану є захисним механізмом психіки. Підсвідомо відновлений зв'язок із бабусею запускає механізм для вияву архаїчних інстинктивних і поведінкових аспектів духовного життя.

Відтворення часопростору минулого відбувається завдяки прийому історичної ретроспекції асоціативного зразка (за Н. Копистянською). Як стверджує науковець, «ретроспективна чи напівретроспективна побудова посилює психологізм. Уже сама наявність або відсутність ретроспекції як



роздумів, спогадів, осмислення свого буття і суспільства характеризує персонажа, його еволюцію» [112, с. 159].

У драматургії прийом ретроспекції як повернення до минулого має, як правило, мотиваційні ознаки. Минуле сприймають нарівні з теперішнім, «тут» і «зараз». Через спогади Жені про своє дитинство, де ключове психологічне значення відведено її бабусі, замикається зв'язок між минулим і теперішнім, що забезпечує сприйняття бабусі як головного персонажа твору. У роздумах Жені про майбутнє драматург реалізовує прийом проспекції. Уявне майбутнє крізь призму теперішнього відтворює психологічне балансування між «за» і «проти» у прийнятті рішення стосовно аборту. Картини з майбутнього, що постають в уяві Жені як результат пропозицій Владлена та Альбіни, викликають у жінки єдине бажання: «зникніть із мого життя... « ... » ... я далі хочу жити так, ніби ні твоєї дружини, ні тебе – просто не існує» [156].

Потреба повернутись у дитинство змінюється психоаналітичним підходом до проблеми крізь призму духовного єднання з бабусею. При цьому простежуємо бінарну опозиційність на рівні мама – бабуся. Женя, потребує поради і підтримки, зауважує: «Моя мама вже надто сучасна жінка. Якби ж то була бабця. Бабця радила не розумом, бабця радила серцем» [156].

Опозиційність у межах родини трансформовано в узагальнене протиставлення поколінь: «... сучасні люди не вміють любити так, як любила моя бабця» [156]. Згадавши Ташань – маленьке село на Переяславщині, де народилася бабця, Женя усвідомлює незрозумілий їй неспокій: «... це якось пов'язано з тим, чого мені так несамовито хочеться» [156]. Жінка відновлює в пам'яті розповідь бабусі про трагічний 1933 – Рік Чорного півня: «Бабця розповідала, що в їхній родині було 12 душ: дідусь із бабусею, мама з татом та восьмеро дітей. Після голодомору живих залишилось тільки двоє – вона та братик. Спершу померли найслабші – дідусь, бабуся та найменші діти. Їх ще вистачило сил поховати по-християнськи. Потім стали помирати всі інші (відчужено говорить!) їх просто перетягували до льоху. Дівча пішло до лісу, шукаючи хоч якусь поживу. І це ж треба – вийти на крислатий дуб, де роїлися

дикі бджоли. Неймовірна вдача! Там – дикий мед! Саме цей мед і врятував її з братиком» [156].

Відновлена трагічна сторінка роду звільняє жінку від незрозумілого внутрішнього неспокою: «Ось воно: смак меду, якого я ніколи не пробувала ... Боже, чому ж я його так хочу?» [156]. Неусвідомлюваний психологічний механізм регресії допомагає Жені у критичній ситуації вибору. Присмак дикого меду – це латентна архетипна проекція драматурга, а не забаганка вагітної жінки, як це видається спершу. Дикий мед у п'єсі набуває символічного значення: як зв'язок поколінь, життєдайна сила, що протистоїть сучасним законам цивілізації. Якщо розглядати образ бджоли як символ першопочатку світу, то мед – її творіння – це особлива їжа. У космогонічних міфах бджола є завжди на боці Бога проти злого духа. [32, с. 186].

Голод 1933 року в п'єсі Олега Миколайчука-Низовця є справжнім бенкетом Диявола, метафоричною проекцією кінця світу. В умовах катастрофи з вісьмох дітей у сім'ї життя даровано лише двом: Жениній бабусі та бабусиному братику. Акт самосуду в п'єсі, що постає зі спогадів про ті страшні події, відтворює найжахливіший трагізм верховенства зла: «В Ташані в однієї жінки була єдина дитина, яку та будь-що прагнула врятувати. Тому жінка заманила чуже дитя до хати і вбила. Та й щось там тишком готувала. Але люди дізналися. Схопили ту жінку з дитиною і влаштували стихійний суд. Одразу засудили матір до страти, проте ніяк не могли вирішити, що робити з дитиною. Жінка повзала в ногах, благаючи не вбивати її дитя, яке нічого не знало» [156].

Констатація канібалізму демонструє регресію свідомості людей через голод, пробуджуючи первинний інстинкт виживання. Випадок канібалізму та акт самосуду засвідчує переступ, крайню межу, за якою годі говорити про людяність та гуманізм. Дівча-підліток – свідок процесу розправи, проте в її дитячому (чистому) сприйнятті немає осудження, натомість присутня потреба в очищенні: «Після всього баченого моя бабуся, яка тоді ще була підлітком, прийшла додому і почала весь час носити з криниці воду, постійно омиваючи себе, – згадує Женя. – Ніби очищаючись від скверни. Люди думали, що вона

збожеволіла. І так тривало три дні» [156]. Триденний період часу асоціюється з підсвідомим ритуальним дійством (третій день як певне помежів'я, період смерті / воскресіння Христа), яке логічно триває: «Потім вона пішла помирати до лісу, бо не хотіла потрапити до великого льоху, де вже лежала майже вся родина» [156]. Образ лісу постає зі зміненою семантикою: на ворожий людині простір проектується Божий сад, який дарує дитині знахідку, а відтак і життя – їй та братикові.

Драматург вибудовує у п'єсі сюжет на основі тісного зв'язку з українським фольклором та християнською міфологією. У стародавніх легендах поява бджіл асоціативно пов'язана зі сльозами Ісуса Христа [32, с. 116]. Дії Жениної бабусі ототожнюються з процесом очищення – актом усвідомленого каяття – змиванням гріхів людських. Тому дикий мед – не випадкова знахідка, а таємнича їжа – причастя з усією повнотою таїнства та шансом на нове життя.

Трансформація зла у п'єсі О. Миколайчука-Низовця постає як духовний і моральний голод ХХІ ст. Тісний духовний зв'язок Жені з бабусею постає у критичному екзистенційному виборі як приховане, підсвідоме жадання спочатку узагальненого відчуття дитинства, який згодом конкретизується: «Я постійно відчуваю смак дикого меду. Меду, якого я ніколи в житті не смакувала... Того дикого меду, який врятував мою бабцю в Рік Чорного Півня» [156].

Події голодомору драматург проектує в сьогодення і означає таку проекцію й аморальною позицією чоловіків – Владлена та Сергія – щодо ненародженої дитини, і загалом становищем України, яка є «першою в світі за темпами вимирання населення» [156]. Матеріали Моніки про шкідливість абортів увиразнюють внутрішні психологічні колізії, які переживає Женя, вона «... знімає з себе сукню, залишаючись в одній сорочці. Сідає у велику балію і починає з кухля обливатися водою. – Води, Тіло просить води. Води і чистоти», – промовляє жінка [156].

За допомогою повторення акту обмивання драматург акцентує на його значенні для ритуалу, у психологічному аспекті відображає переломний етап у прийнятті доленосного рішення. Віднайдена відповідь на незрозуміле бажання «чогось», пов'язаного з дитинством, має метафоричне сприйняття умовного причастя. Загалом рішення Жені залишити дитину відчувається задовго до фіналу, але так і не озвучується. Активізація підтексту є вдалим художнім прийомом драматурга у зображенні «психологічної ломки» – наскрізної дії п'єси.

У п'єсі «Дикий мед у Рік Чорного Півня» внутрішній часопростір головного персонажа превалує над зовнішнім – подієвим. Внутрішній (психологічний, суб'єктивний) хронотоп Жені – це сприйняття себе та пошук виходу з критичного стану. Мінімально короткий час – одна доба – та максимально насичені внутрішніми колізіями свідомість і підсвідомість персонажа твору демонструють оригінальне і водночас складне рішення драматурга: відтворення психологічної напруги жінки, що стоїть перед непростим моральним вибором.

Монологи-роздуми, у яких Женя викладає сама собі аргументи «за» аборт і «проти» нього часто трансформуються у солілоквій – мовлення, адресоване собі щодо морального і психологічного стану. Загалом реальний час у п'єсі відповідає часу прийняття рішення, що супроводжується насиченими роздумами і неочікуваними висновками. Женя переживає минуле в русі, що охоплює час пам'яті, спогадів та відчуттів, і поступово проектує майбутнє. Жінка, втративши колись коханого чоловіка, тепер свідомо викидає зі свого життя і Владлена, і Сергія. Зумисне зволікання з остаточним прийняттям рішення свідчить про готову підсвідому і позитивну відповідь щодо результату вибору.

Процес розв'язування внутрішнього конфлікту приводить Женю до свідомого вибору на користь продовження роду: спочатку через доньку, а тепер – через сина (жінка відчуває це підсвідомо). Драматург знову дублює подію, посилюючи зв'язок поколінь, коли двоє дітей – хлопчик і дівчинка –

отримали шанс на життя, що, зрештою, є уособленням жіночого і чоловічого начал загалом для продовження людського роду.

У Жені поступово слабнуть аргументи вибору «за» аборт. Уявлення про сучасних чоловіків, що виникає внаслідок особистих життєвих невдач, пробуджує наростаючу внутрішню потребу зберегти життя синові. Драматург відтворює теперішній маскулінний світ як такий, що потребує переродження: «Жінкам чомусь частіше вдається полюбити чоловіка, за якого вони вийшли заміж, аніж вийти заміж за чоловіка, якого вони люблять» [156], – розмірковує Женя. У своїх монологів-солілокви́ях жінка згадує спартанців. Фемінно-маскулінне протиставлення у творі узагальнене і представляє збірний образ сучасного покоління: «Найстрашніше, що у цього народу атрофувалось почуття власної гідності та самоповаги. Про наших чоловіків узагалі говорити не хочу. Слів немає – залишились вислови! А ось жінки... Ну хоча б коли-небудь хто-небудь чув від росіянки, щоб вона назвала себе кацапкою чи москаліхою?... Не чув. Ну хоча б коли-небудь хто-небудь од єврейки, щоб вона назвала себе жидівкою? ... Не чув. А чи чув хто-небудь, щоб українка назвала себе хохлушкою? ... Напевно, рідше почувеш, щоб українка називала себе українкою, ніж навпаки» [156].

У бінарній опозиції постає Женя як індивід і соціум як мотиватор вибору. Народний депутат Владлен – уособлення соціуму – змушений прийняти шквал адресованих йому обвинувачень. Виснажена внутрішнім двобоєм жінка інкримінує представнику влади злочин через «лідерство» України за показниками у хворобах (туберкульоз, СНІД, рак молочної залози, дитячий алкоголізм), абортах. Вбивчі аргументи постають як паралель між сучасним і минулим України: «якщо раніше людей в Україні винищували голодом, то зараз гинемо через «лідерство» [56]. Водночас за допомогою зв'язку Жені зі своїм родом драматург еднає Україну, натякаючи на згубність цивілізаційних досягнень, знецінення любові, потребу у збереженні традицій, цінність та святість продовження роду. Такий підтекст («підводна течія» за В. Немировичем-Данченком) поєднаний із внутрішньою дією і розкривається не

лише у виголошених словах, а й паузах чи внутрішніх неозвучених монологів. Саме завдяки активізації підтексту в п'єсі виявляємо ще один аспект – Україна, яка всупереч усяким нищівним проектам, масштабним втратам та деградованій свідомості значної частини сучасного покоління, існує, оновлюється, еволюціонує. Життя у критичних умовах активізовує приховані можливості людського організму. Женья впродовж доби втілює триєдину архетипну проекцію жіночого образу (Дівчина – Жінка – Мудра Стара). Час прийняття рішення – доба – метафорично ототожнюється з цілим ХХ ст., усіма його випробуваннями. Історія родини Жені – уособлена історія народу. Віднайдення відповіді – це перехід до теперішнього та майбутнього, як черговий шанс на продовження роду, нації.

Соціальне тло, що має в п'єсі форму теперішнього та минулого історичного часопростору, виконує бінарну функцію, ускладнюючи, полегшуючи та водночас увиразнюючи психологічні колізії в умовах внутрішнього конфлікту. У співвідношенні «життя дитини» – «життя нації / людства» внутрішній конфлікт п'єси «Дикий мед у Рік Чорного півня» постає як «прихована загроза» (за Б. Асмутом).

Психологічну складність вибору Жені драматург доповнює ігровими танцювальними сценами з уявними партнерами, як короткотривалою психологічною втечею. Звукові образи – супровідна музика танців і спогадів, дитячий голос, звук грому, церковний дзвін, скрегіт металу – як виразний експресіоністський прийом, суголосний із емоційним станом жінки на різних етапах психологічної «ломки» та шукання виходу з критичної ситуації.

Активізація монологічного структурування драматичних творів на межі століть засвідчує інтерес драматургів до вивчення внутрішніх рефлексій особистості, що, відповідно, вказує на наявність психологічного підходу до зображення сьогодення в сучасній українській драматургії.

Зіставмо сюжет п'єси Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного Півня» з подіями драми Неди Нежданої «Мільйон парашутиків». Схожі не тільки за жанром (моноп'єса), ці твори демонструють заглиблення

драматурга у психологічний вимір особистості на тлі історичних подій, визнаних злочином проти людства: голодомору і голокосту. Окрім того, аналогія полягає у використанні нелінійного часу в розбудові сюжету, зокрема в асоціативній ретроспекції, відтворенні тісного зв'язку поколінь і зображенні подієвості твору крізь призму жіночого світосприйняття.

## ВИСНОВКИ ДО ТРЕТЬОГО РОЗДІЛУ

Часопросторовий зріз драматичних творів кінця ХХ – початку ХХІ століття відображає складну багаторівневу структуру як взаємодію різних видів хронотопу. Увиразнювальна функція психологізму в драмах досліджуваного періоду виявляється більшою чи меншою мірою і реалізовується в традиційних, нових чи комбінованих формах психологізації сюжету й образу.

Конфліктність взаємодії особистого та соціального хронотопів у сюжетах більшості досліджуваних п'єс зумовлено часопросторовим зіткненням «радянська епоха – сьогодення». У такому контексті розглянуто п'єсу Олександри Погребінської «Осінні квіти». Інтертекстуально-алюзивний спосіб психологізації відтворює не лише фрагментарність минулого Вілени, а й указує на травмівний досвід дитинства та негативний вплив на свідомість дівчинки (жінки). Неспроможність Вілени вирішити дилему співіснування минулого і теперішнього формує її внутрішній хворобливий світ і тяжіння до некрофілії та вказує на психіатричний аспект художнього психологізму в драматургії досліджуваного періоду.

Розбудовуванню сюжетного хронотопу сприяє використання прийому «гра в гри». Занурення в ігровий простір допомагає персонажам п'єси Анатолія Крима «Квартет для двох» – Олені та Вадиму – звільнитись від нав'язаних соціальних масок та пізнати свою справжню сутність.

Взаємодія просторових рівнів п'єси Неди Нежданої «Коли повертається дощ» увиразнює психологізаційне навантаження і сюжету, й образів. Багаторівневу часопросторову конструкцію представлено в бінарній опозиційності на таких рівнях:

- 1) «індивідуальне – соціальне» – протистояння особистості та соціуму (почування Марти та Тіні в інфікованому просторі міста Без Назви);



- 2) «зовнішнє – внутрішнє» – внутрішня дисгармонія, викликана зовнішніми чинниками (стан Галини як зрадженої жінки та підступно залученої до гри чужинки; стан Марти в очікуванні дощу);
- 3) «своє – чуже» – порушення замкнутого простору (поява в місті Галини);
- 4) «чоловіче – жіноче» – неузгодження потреб та інтересів за статевою ознакою (внутрішні сімейні колізії між Марком та Мартою; стосунки Галини з колишнім коханим);
- 5) «ігрове – реальне – міфологічне» – справжня та вигадана дійсність (розігрування чужинки; критичне почування Марти в грі / поза грою; межове сприйняття Тіні як химерного і реального персонажа; символічність дощу);
- б) «свідоме – несвідоме» – неузгодження (конфлікт) контрольованого та інстинктивного (негативна динаміка психологічного стану Марти).

Психологізацією часопростору означені п'єси із заробітчанською тематикою. Втрата межі «свого» світу, складність освоєння «чужого» простору зумовлюють внутрішнє роздвоєння героїнь п'єси «Вокзал і люди» Ігоря Липовського – Рудої, Білої та Жовтої. Драматург акцентує на негативних наслідках заробітчанства (зруйновних сім'ях, занедбаних материнських обов'язках), розглядаючи його не лише в контексті соціально-економічних умов, а й невирішених психологічних проблем як мотиву «втечі за кордон».

Визначальною ознакою драматичних творів межі ХХ – ХХІ ст. є відтворений процес «визрівання» внутрішнього конфлікту на тлі соціально-політичних чи суспільно-історичних реалій. Драматизм п'єс сконцентровано на часопросторовому сюжетному рівні «особисте – суспільне» / «минуле – теперішнє – майбутнє» та зреалізовано переважно в жанрі монодрами.

Акцентуйована поведінка Они – персонажа моноп'єси «Маленька п'єса про зраду для однієї актриси» Олександра Ірванця – результат «тліючого» конфлікту: політичні та міжособистісні обставини минулого представлені

постконфліктним хворобливим світовідчуттям жінки та суперечливістю її думок і вчинків.

Внутрішній конфлікт у монодрамі Олега Миколайчука-Низовця «Дикий мед у Рік Чорного Півня» трансформується із приватно-особистісної в національну площину. Хронотопний зріз п'єси представлено минулим – спогадами про події Голодомору 1932 – 1933 рр., теперішнім – знеціненням людського життя в умовах сучасного суспільного устрою та майбутнім – мотивацією Жені задля порятунку роду (нації). Соціальне тло як історичний часопростір увиразнює внутрішній конфлікт монодрами Неди Нежданої «Мільйон парашутиків», де «прихована загроза» пов'язана з подіями Голокосту.

Внутрішній конфлікт, спричинений морально-етичними проблемами і зосереджений у часопросторовій площині «минуле – теперішнє – майбутнє» розв'язано у п'єсі Олександри Погребінської «Дев'ятий місячний день». Постмодерні ознаки сюжетотворення та психологізаційне навантаження драматичного твору полягає у представленні минулого через «оприсутнене» епістолярне спілкування як результат взаємодії в межах любовного трикутника.

Отже, психологічний дискурс вітчизняної драматургії межі ХХ – ХХІ ст. увиразнений зміщеним часопростором, який постає у формі ретроспективно-проспективного мислення персонажа з виразними ознаками самоаналізу. Способами психологізації сюжетів та образів таких п'єс є асоціативне використання інтертекстуальності; окреслювання минулого за допомогою прихованого епістолярного спілкування; структурування внутрішнього часопростору персонажа, схильного до самоактуалізації чи деструктивності; використання художнього прийому «гра в гри», інспірації прийомів класичної, модерної та постмодерної драм.

## ВИСНОВКИ

Зміна світоглядних орієнтирів сучасної людини спонукає до перегляду її ціннісних уявлень, поведінкових механізмів і формує новий погляд на природу особистості в художній літературі, зокрема драматургії. Важливим у цьому контексті є питання поетики психологізму, яке тісно взаємопов'язане з концепцією людини ХХІ ст.

Пошук нових тенденцій психологічного тлумачення літератури полягає в розширенні рецепції художнього психологізму, зміст якого виходить за межі традиційного мистецького зображення та аналізу внутрішнього світу людини. У сучасній літературознавчій науці простежуємо тенденцію до поліаспектної психологізації художнього твору, що свідчить про трансформацію класичного психологізму.

Сучасна психологічна драма презентує змінену реальність як реакцію особистості на різного виду зовнішні (соціальні / економічні / політичні / глобалізаційні) та внутрішні (моральні / етичні / психічні / релігійні / інтелектуальні) подразники. Природу сучасного психологізму в українській драматургії визначаємо як палімпсестну в контексті постмодернізму.

Вітчизняне літературознавство в аспекті психоаналітики однаковою мірою апелює до теорій Зигмунда Фрейда, Карла-Густава Юнга, Альфреда Адлера, Карен Хорні, Еріха Фромма, Абрахама Маслоу, Жака Лакана, однак у науковій рецепції найпродуктивніше представлені едипів комплекс та механізми психологічного захисту.

Особливість реалізації художнього психологізму полягає у відображенні причин виникнення емоційного дисбалансу, форм його вияву та прийомів і способів відтворення внутрішніх процесів і станів дійових осіб. Визначальною рисою психологізму драматургії кінця ХХ – поч. ХХІ ст. є те, що причина виникнення дисгармонійних станів персонажів зосереджена здебільшого в

соціальній площині, а їхні прояви мають латентний характер, незважаючи на глибину психологічних процесів, чи психічних змін у свідомості особистості.

Сучасна українська драматургія сягає глибини психоаналітичного освоєння дійсності завдяки багаторівневій психологізації драми. Реалізація комплексної дії психологізаційних чинників на рівні структури, тексту (змісту) і образу добре виявляє себе в умовах таких сюжетотвірних рішень: отримання подвоєної чи багаторівневої реальності шляхом використання прийому «гра в грі» / ігрових прийомів та розбудови сюжету на тлі суспільно-історичних та соціально-економічних (соціально обумовлених) процесів. Посиленню психологізації сюжету, образу та хронотопу сприяє використання інтертекстуальності.

Аналіз обраних п'єс доводить, що трансформована модель сім'ї чи близьких фемінно-маскулінних стосунків пов'язана зі світоглядними змінами та іншим форматом сексуальності. Усталені морально-етичні парадигми як один із головних соціальних інститутів є визначальними для побудови образів та конфліктів у сюжетах з адюльтером. У сучасних п'єсах увагу зацентровано на приватно-інтимній сфері почуттів людини, натомість соціально-моральні аспекти є другорядними відходять на другий план. Новий погляд на позашлюбні зв'язки спричиняє кардинальні зміни в художньому відображенні образів та сюжетів (епізодів) адюльтеру, які набувають не лише деструктивної семантики, але й вітаїстичних сенсів.

Розгортання особистісних проблем на тлі всезагальної трагедії – закон драматизації будь-якого літературного сюжету – в сучасній українській драматургії реалізовується переважно в умовах зміщеного хронотопу. Часовий континуум «минуле – сучасне – майбутнє» представлений такими процесами, що є втіленням психологізму за своєю суттю: реінкарнація генетичної пам'яті, несвідомі дії та вчинки, що відсилають до архетипних основ першобуття чи обрядово-ритуальних міфологічних дійств, причинно-наслідковий вплив постколоніальної травми. Синтез постмодерністського підходу до відтворення дійсності (нелінійний хронотоп, інтертекстуальність, реконструкція) та

національної літературної традиції сприяє сюжетному втіленню психологічних процесів та їх увиразненню як у соціальному, так і внутрішньоособистісному аспекті.

Театральний підхід у розбудові сюжету сучасних п'єс надає додаткові можливості, які ідеально узгоджуються з драматургією подієвістю. Складна хронотопна структура такого твору сприяє втіленню глибинного психологізму, крізь призму мозаїчного прочитання не тільки новітніх психоаналітичних концепцій, а й сукупності як узгоджуваних, так і нетрадиційних для літературознавства вчень і теорій.

Використання прийому «гра в грі» («театр у театрі», «п'єса в п'єсі») дозволяє увиразнити і поглибити психологізм сучасних українських драм. Ігрові поля в п'єсах паралельно співіснують, перетинаються, взаємопроникають, нашаровуються, балансують між свідомістю і підсвідомістю або зосереджуються на найнижчих рівнях несвідомого. Функцію психологізації почасти виконує і сюжетна ретроспекція. Так через пам'ять-пригадування-занурення дійових осіб у підсвідоме досягається ефект психоаналітичного сеансу з катарсисним ефектом. Результативність процесу засвідчують заактуалізовані в сюжеті сучасної п'єси архетипні образи (Аніми / Анімуса, Самості, Дівчини, Матері / Жінки, Мудрої Старої) і позитивний фінал драми (душевне зцілення).

Свідоме колективне перевтілення вивільняє заблоковані емоції. Суть справжньої «театральної допомоги» полягає в усвідомленні, що життя повсякчас здатне змінюватись у грі. За психотерапевтичним принципом розгортається драматична подієвість у сюжетах з використанням прийому «гра у грі» / «театр у театрі»: імітація діагнозу та лікування / розважання, врешті вивільнення несвідомого через ігрову реальність / симулякр помсти. Отже, цей художній прийом сприяє поглибленню рівня психологізації п'єс.

Приєм інтертекстуального цитування в текстах сучасних драматичних творів виконує роль і психологізаційного чинника образотворення, і часопросторового сегменту сюжету, що в комплексі відтворює не лише

хронотоп доби тоталітаризму з її ціннісними характеристиками, а й посттоталітарне, зокрема посткомуністичне сьогодення.

Інтертекстуальність на рівні деталей-символів має увиразнювальне психологізаційне навантаження: двері як побутова алюзія (вхідні та вокзальні двері як часопросторове помежів'я на рівні «мікро- мезо- та макрокосм» чи психологічне балансування між пам'яттю про минуле і готовністю до майбутнього); імена як номінальна алюзія (символічність номену Марія у високому сенсі та на узагальнено-особовому рівні; сенсові новотвори Вілена, Владлен як уособлення епохи). В контексті номінальної алюзії розглядаємо прийом інспірації «справжнього психотерапевта». Уведення лікаря в сюжетно-образну систему драми як повновартісної дійової особи суттєво ускладнює гру та розбудовує психоаналітичний дискурс.

Інтертекстуальність присутня в контексті сюжетної єдності твору з іншими видами мистецтва, зокрема музикою, малярством. За фаховою приналежністю чи уподобанням особистості прочитуються приховані сенси як чинники психологізації образів та сюжетів. Психологічне навантаження в сучасних п'єсах передається з допомогою візуалізації (кольорів-психотипів (білий, рожевий, помаранчевий, жовтий, червоний, фіолетовий, чорний, синій, блакитний) та символів-означників (весільні сукні, парасолька, саламандри, швейна машинка, гіркий мед, листи, філіжанка кави з миш'яком, гроші, іграшки), що суттєво збагачує сюжетно-образну систему загалом.

Складність життєвих обставин і неспроможність розв'язати проблеми особистісного чи соціального характеру конструюють «емоційну пастку», що спонукає персонажа до психологічної втечі від дійсності або інших прийомів психологічного захисту. «Оприсутнення» в драматичних сюжетах малих наративів – листів як спроби виходу персонажів із внутрішньої кризи створює умови для глибшої психологізації твору. Таємне спілкування у листах набуває форми епістолярного адюльтеру й посилює психологічну налаштованість персонажів на духовну гармонію.

Відтворення акцентуованого стану особистості, що здебільшого проявляється у формі девіантної поведінки підсилює психологічну характеристику дійових осіб п'єс. Причини внутрішніх суперечностей у сюжетній інтерпретації зумовлені суспільними чинниками, дитячими травмами, за давними проблемами. Неоднозначність дій та вчинків виражено різними формами з тенденцією до зростання: особиста і професійна незреалізованість, соціальне відчуження, стан психологічної смерті, некрофілійні чи суїцидні настрої, вбивство. Така поведінка засвідчує перетин межі безпеки та набуває ознак втечі у психічну хворобу. Відтворення процесів, пов'язаних з несвідомою сферою психіки людини є потужним засобом психологізації сюжетів та образів сучасної української драматургії.

Психотип сучасної жінки, представлений у п'єсах, має виражені ознаки маскулітності. Заміна тілесного контакту винятково комунікативними взаєминами – як способом порятунку від самотності і водночас свідченням пошуку жіночої самореалізації – стає неможливою за умови перейнятого чоловічого соціального статусу (матриця патріархального суспільства). Це спричиняє дисгармонію і на духовному, і фізіологічному рівні (патологія жіночої сексуальності).

Актуалізація заробітчанської тематики у сюжетах сучасної драматургії спонукає до перегляду внутрішніх сімейних стосунків і порушує злободенну соціально-психологічну проблему «втечі за кордон».

У сучасних українських п'єсах трансформація співвідношення макро- і мікросвіту особистості зумовлює нові способи взаємодії часу і простору з акцентом на дистанціюванні між ними. Використання прийому «гра в гри» увиразнює хронотопну організацію п'єс, дозволяє поєднати усі часопросторові рівні творів.

У низці п'єс українські драматурги порушують проблеми, які віддзеркалюють складні суспільно-політичні чи соціально-економічні процеси, зосереджені у площині постколоніального дискурсу. Апелюючи до психологічних та психічних травм посткомуністичного періоду, сучасна

українська драматургія, відтворює травмоване сучасне, невід'ємною ознакою якого є проблема ускладненої соціальної адаптації людини, та порушення її психологічного здоров'я.



## СПИСОК ВИКОРИСТАНИХ ДЖЕРЕЛ

1. Агеєва В. Жіночий простір: феміністичний дискурс українського модернізму / Віра Агеєва. — К. : Факт, 2008. — 360 с.
2. Агеєва В. «... поети, сонце і Париж»: європейські тенденції сучасної української літератури / Віра Агеєва // Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 122 – 137.
3. Агеєва В. «Світ, як він є, – не для нас, але сам собою...» / Віра Агеєва // Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 8 – 33.
4. Андреев А. Лекции по теории литературы: Целостный анализ литературного произведения : учебное пособие / Анатолий Андреев. — Минск, 2012. — 325 с.
5. Ар'є П. Кольори / Павло Ар'є // Павло Ар'є. Форми: П'єси. — К. : Факт, 2010. — С. 5–49.
6. Асмут Б. Вступ до аналізу драми / Бернхард Асмут ; пер. з нім. С. Соколовської, Л. Федоренко ; [за наук. ред. доктора філологічних наук, проф. О. Чиркова]. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. — 220 с.
7. Багряна А. Рододендрон [Електронний ресурс] / Анна Багряна // Драматургічна інтернет-бібліотека Цетру Леся Курбаса. — Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/bagryana/rododendron.pdf>
8. Базыма Б. Цвет и психика : монография / Борис Базыма. — Харьков : Изд-во ХГАК, 2001 — 172 с.
9. Баррі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія / Пітер Баррі / пер. з англ. О. Погинайко ; наук. ред. Р. Семків. — К. : Смолоскип, 2008. — 360 с.
10. Бауман З. Индивидуализированное общество / Зигмундт Бауман. — М. : Логос, 2005. — 390 с.

- 11.Бахтин М. Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса / Михаил Бахтин. — М. : Худож. литература, 1990. — 543 с.
- 12.Бахтин М. Формы времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической поэтике / Михаил Бахтин // Вопросы литературы и эстетики. — М. : Худож. лит., 1975. — С. 234–407.
- 13.Белянин В. Основы психолингвистической диагностики : модели мира в литературе // В. Белянин. — М. : Тривола, 2000. — 248 с.
- 14.Берн Ш. Гендерная психология. Законы мужского и женского поведения / Шон Берн ; пер. с англ. С. Рысева и др. — СПб., 2007. — 318 с.
- 15.Берн Э. Трансакционный анализ в психотерапии / Эрик Бэрн. — М. : Эксмо, 2009. — 416 с.
- 16.Бехтерев М. Внушение и его роль в общественной жизни [Электронный ресурс] / Михаил Бехтерев. — Режим доступа: <http://psylib.org.ua/books/behtv01/txt28.htm>.
- 17.Біла О. Якого літературного героя потребує ХХІ століття / Олена Біла // Дніпро. — 2005. — № 9. — С. 171–172.
- 18.Бондарева О. Є. Міф та антиміф у жанровому моделюванні української драматургії кінця ХІХ – початку ХХІ століття : автореф. дис. ... док. філол. наук : 10.01.01, 10.01.06 / Бондарева Олена Євгенівна. — К., 2007. — 31 с.
- 19.Бондарева О. Ключові тенденції розвитку української драматургії останньої третини ХХ–початку ХХІ століття / Олена Бондарева // Південний архів. Філологічні науки : зб. наук. пр. — Херсон, 2008. — Вип. ХХХХІ. — С. 10–16.
- 20.Бондарева О. Людина в ситуації «подвійної вистави» : дискурсивний код «театру в театрі» / Олена Бондарева // Новітня теорія літератури і проблеми літературної антропології. — Тернопіль, 2008. — Вип. 24 : *Studia methodologica*. — С. 15–22.
- 21.Бондарева О. Міф і драма у новітньому літературному контексті : поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання : [монографія] / Олена Бондарева. — К. : Четверта хвиля, 2006. — 512 с.

- 22.Бондарева О. Новітня українська драматургія як відкрита нелінійна драматургічна система / Олена Бондарева // Курбасівські читання : наук. вісн. — К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2008. — № 3, Ч. 2 : Екзистенційний локус у новітній українській драматургії. — С. 124–162.
- 23.Бондаревич І. Модерна ідентичність і постмодерні ідентифікації: еволюція самовизначення / І. Бондаревич // Гуманітарний вісник Запорізького національного технічного університету. — 2013. — № 53. — С. 30–36.
- 24.Будний В. Порівняльне літературознавство: підручник / Василь Будний, Микола Ільницький. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — 430 с.
- 25.Варій М. Особистість у вимірах психологічної науки // Мирон Варій. Загальна психологія : навчальний посібник. — К. : «Центр учбової літератури», 2007. — С.29–114.
- 26.Вербицька О. Тіло як текст: семіотика постмодерністичного розуміння / Ольга Вербицька // Вісник Львівського університету. Серія : Філософські науки. — Львів : ЛНУ імені Івана Франка, 2009. — Вип. 12. — С. 85–91.
- 27.Вертипорох О. Психоаналітична інтерпретація: методика і практика (на матеріалі оповідання Володимира Даниленка «Солом'яний пан») / Оксана Вертипорох // Вісник Черкаського університету . Серія : Філологічні науки. — Черкаси : ЧНУ імені Богдана Хмельницького, 2013. — Вип. 5 (258). — С. 106–113.
- 28.Виговський Л. Вплив світогляду постмодерну на характер функціонування релігійного феномену / Леонід Виговський // Університетські наукові записки. — 2005. — № 3 (15). — С. 408–413.
- 29.Вітер О. Станція / Олександр Вітер // Драматургічна інтернет-бібліотека Цетру Леся Курбаса. — Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/viter/stantsia.pdf>
- 30.Возняк Т. Феномен міста / Тарас Возняк. — Львів, 2009. — 333 с.
- 31.Возняк Т. Феномен місця / Тарас Возняк. — Львів, 2014. — 105 с.
- 32.Войтович В. Українська міфологія / Валерій Войтович. — К. : Либідь, 2005. — 664 с.

33. Гаддамер Г.-Г. Игра искусства / Ганс-Георг Гаддамер ; пер. с нем. А. Явецкого // Вопросы философии. — 2006. — № 8. — С. 164–168.
34. Галич О. Теорія літератури : підручник / Олександр Галич, Віталій Назарець, Євген Васильєв / за наук. ред. О. Галича. — 4-те вид., стереотип. — К. : Либідь, 2008. — 488 с.
35. Гамбургер А. Психологизм и литература // Андреас Гамбургер // Ключевые понятия психоанализа / под ред. : В. Мертенс ; пер. с нем. : С. Панков. — СПб. : Б & К, 2001. — С. 287–293
36. Герман Дж. Психологічна травма та шлях до видужання : наслідки насильства – від знущань у сім'ї до політичного терору / Джудіт Герман ; пер. з англ. — Львів : Видавництво Старого Лева, 2015. — 416 с.
37. Гидденс Э. Трансформация интимности. Сексуальность, любовь и эротизм в современных обществах [Электронный ресурс] / Энтони Гидденс. — Режим доступа : <http://www.lyubi.ru/phil22.php>
38. Гинзбург Л. О психологической прозе / Лидия Гинзбург. — Л. : Худож. лит., 1976. — 448 с.
39. Глоссарий по психофизиологии. — Режим доступа : <http://corvus.com.ua/glossariy>
40. Гончарова-Грабовская С. Поэтика современной русской драмы (конец XX–начало XXI века) : уч.-метод. пособ. / Светлана Гончарова-Грабовская. — Минск : Белорусский государственный ун-т, 2003. — 70 с.
41. Горбань А. Мала проза В. Винниченка у світлі авторської суб'єктивності : автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Горбань Анфіса Василівна. — К., 2007. — 20 с.
42. Гребенюк Т. В. Подія в художній системі літературного твору (на матеріалі української прози кін. XX–початку XXI ст.) : автореф. дис. ... д-ра філол. наук : 10.01.06, 10.01.01 / Гребенюк Тетяна Володимирівна. — К., 2010. — 40 с.
43. Громова М. Русская драматургия конца XX начала XXI века / Маргарита Громова. — М., 2006. — 368 с.

- 44.Гроф С. За межами мозку [Електронний ресурс] / Станіслав Гроф. — Режим доступу : <http://psm.in.ua/00.aspx-1023.html>
- 45.Горбатенко В. Людина і суспільство в ситуації постмодерну: філософсько-політичні детермінанти / Володимир Горбатенко // Соціогуманітарні проблеми людини. — 2010. — № 5. — С. 151–166.
- 46.Гуменюк В. Жанрово-стильовий синкретизм драматургії Володимира Винниченка (на прикладі п'єси «Чужі люди») / Віктор Гуменюк // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного ун-ту ім. В. Гнатюка. Серія : Літературознавство. — Теннопіль, 2009. — Вип. 27. — С. 59 — 65.
- 47.Гуменюк Н. Охоронець для янгола / Надія Гуменюк // Охоронець для янгола; Лис Володимир Полювання на брата: радіоп'єси. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011, — 108 с.
- 48.Гундорова Т. Проявлення Слова. Постмодерна інтерпретація / Тамара Гундорова. — Львів : Літопис, 1997. — 297 с.
- 49.Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека: Український літературний постмодернізм : [монографія] / Тамара Гундорова. — вид. 2-ге, випр. і допов. — К. : Критика, 2013. — 344 с.
- 50.Данбар Р. Наука любові та зради / Робін Данбар. — К., 2014. — 346 с.
- 51.Даниленко В. Лісоруб у пустелі: Письменник і літературний процес / Володимир Даниленко. — К. : Академвидав, 2008. — 352 с.
- 52.Данилюк А. Прагнення до влади як одна з характерних форм вияву людської агресивності / Анатолій Данилюк // Схід : Аналітично-інформаційний журнал. — Донецьк, 2006. — № 1. — С. 93–100.
- 53.Дебор Г. Общество спектакля [Электронный ресурс] / Ги Дебор ; пер. Б. Немана. — Режим доступа : <http://www.e-reading.club/book.php?book=82108>
- 54.Денисова Т. Про літературу США. Вибрані статті українського американіста часів Незалежності / Тамара Денисова. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», — 531 с.
- 55.Денисюк І. Розвиток української малої прози XIX – поч. XX ст. / Іван Денисюк — К. : Вища школа, 1981. — 216 с.

56. Демидов А. Феномены человеческого бытия [Электронный ресурс] / Александр Демидов. — Режим доступа : <http://www.psylib.org.ua/books/demid01/index.htm>
57. Дериде Ж. Дарувати час / Жак Дериде ; пер. з франц. М. Ющенко. — Львів : Літопис, 2008. — 208 с.
58. Додонов Б. Эмоция как ценность / Борис Додонов. — М. : Политиздат, 1978. — 272 с.
59. Доляк Н. Гостарбайтерські сезони [Електронний ресурс] / Наталка Доляк // Театральний портал TEATRE. — Режим доступу : <http://teatre.com.ua/ukrdrama/gastarbajterski-sezony-natalka-doljak/>
60. Дорош Г. О. Українська психологічна драма 70-80-их років ХХ століття : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Дорош Галина Олексіївна. — К., 2002. — 16 с.
61. Дош І. У пошуку свободи: нове відчуття реальності в театральній діагностиці (огляд вистав за сучасною драматургією) / Іван Дош // Дніпро. — 2012. — № 3. — С. 146–149.
62. Элькин В. Театр цвета и мелодии Ваших страстей. Цветовая психология и психотерапия шедеврами искусства. Гармонизация цветовых программ жизни и Ваши тайные способности / Владимир Элькин — СПб. : ИД «Петрополис», 2005. — 292 с.
63. Євангелія від св. Матвія // Біблія або Книги Святого Письма Старого й Нового Заповіту ; перекл. проф. І. Огієнка. — К. : УБТ. — 2009. С. 891–927.
64. Евреинов Н. Демон театральности [Электронный ресурс] / Николай Евреинов. — Режим доступа: [http://www.theatre-library.ru/authors/ye/yevreinov\\_nikolay](http://www.theatre-library.ru/authors/ye/yevreinov_nikolay)
65. Егорова И. Основные феномены человеческого бытия в трактовке Е. Финка [Электронный ресурс] / Ирина Егорова. — Режим доступа: [http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/spectr/spectr\\_1/8.pdf](http://iph.ras.ru/uplfile/root/biblio/spectr/spectr_1/8.pdf)
66. Есин А. Психологизм русской классической литературы [Электронный ресурс] / Андрей Есин. — Режим доступа: [http://thelib.ru/books/a\\_b\\_esin/psihologizm\\_russkoy\\_klassicheskoy\\_literatury-read-2.html](http://thelib.ru/books/a_b_esin/psihologizm_russkoy_klassicheskoy_literatury-read-2.html)

- 67.Єременко О. Текстуальні параметри роду літературного твору як носії синкретичних явищ / Олена Єременко // Синопис: текст, контекст, медіа. — 2013. — № 2. — Режим доступу: <http://synopsis.kubg.edu.ua/index.php/synopsis/article/view/54>
- 68.Жлуктенко Н. Английский психологический роман XX века / Наталия Жлуктенко. — К. : Вища школа, 1988. — 160 с.
- 69.Жулинський М. Володимир Винниченко / Микола Жулинський // Історія української літератури XX століття / за ред. чл.-кор. НАН України В. Г. Дончика : У 2 кн. — К. : Либідь, 1998. — Кн. 1. — С. 252–262.
- 70.Забужко О. Жінка-автор у колоніальній культурі або знадоба до української гендерної міфології / Оксана Забужко // Хроніки від Фортінбраса: Вибрана есеїстика 90-х. — К., 2001. — С. 152–193.
- 71.Забужко О. Погляд на ідеальний театр із авторського місця в партері [Електронний ресурс] / Оксана Забужко. — Режим доступу: [http://shron.chtyvo.org.ua/Zabuzhko/Z\\_mary\\_knyh\\_i\\_liudei.htm](http://shron.chtyvo.org.ua/Zabuzhko/Z_mary_knyh_i_liudei.htm)
- 72.Залеська-Онишкевич Л. Текст і гра. Модерна українська драма / Лариса Залеська-Онишкевич. — Нью-Йорк, Львів : Літопис, 2009. — 472 с.
- 73.Зассе С. «Мнимый здоровый». Театротерапия Николая Евреинова в контексте театральной эстетики воздействия / Сильвия Зассе // Русская литература и медицина: тело, предписания, социальная практика : сб. статей. — М. : Новое издательство, 2006. — С. 209–220.
- 74.Зборовська Н. Код української літератури: Проект психоісторії новітньої української літератури : монографія / Ніла Зборовська. — К. : Академвидав, 2006. — 504 с.
- 75.Зборовська Н. Психоаналіз і літературознавство / Ніла Зборовська. — К.: Академвидав, 2003. — 392 с.
- 76.Зборовська Н. Український культурний канон: феміністична Інтерпретація / Ніла Зборовська. Режим доступу : [//www.utoronto.ca/elul/Main-Ukr.html](http://www.utoronto.ca/elul/Main-Ukr.html)
- 77.Зборовська Н. Криза жіночності на українському порубіжжі / Ніла Зборовська // Сучасність. — 2004. — № 3. — С. 126–131.

- 78.Здравомыслов В. Функциональная женская сексопатология / В. Здравомыслов, З. Анисимова, С. Либих. — Пермь, 1994. — 272 с.
- 79.Зеленский В. Толковый словарь по аналитической психологии [Электронный ресурс] / Валерий Зеленский. — Режим доступа : <http://www.litmir.co/bd/?b=196090>
- 80.Зелінська Т. Амбівалентність особистості : Теорія, діагностика і психокорекція : навч. посіб. / Тетяна Зелінська. — К. : Каравела, 2010. — 256 с.
- 81.Золотухина О. Психологизм в литературе : пособие / Ольга Золотухина. — Гродно : Гродненский государственный ун-т им. Я. Купалы, 2009. — 178 с.
- 82.Зорницька І. Художній парадокс на рубежі століть / Ірина Зорницька // Вісник Львівського національного ун-ту. Серія : Філологія. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2014. — Вип. 60, Ч. 1. — С. 306–314.
- 83.Зубрицька М. Номо legens: читання як соціокультурний феномен / Марія Зубрицька. — Львів : Літопис, 2004. — 352 с.
- 84.Іванишин П. Теорія інтертекстуальності: спроба розрізнення / Петро Іванишин // Філологічні семінари. — 2013. — Вип. 16. — С.53–59.
- 85.Іващенко Т. Тmpty tresh (Спалюємо сміття) / Тетяна Іващенко // Дніпро : літературно-художній журнал. — К., 2009. — № 8. — С. 140–147.
- 86.Ірванець О. Електричка на Великдень / О. Ірванець // Лускунчик — 2004 : п'єси, вірші. — К. : 2005. — С. 5–15.
- 87.Ірванець О. Маленька п'єса про зраду для однієї актриси / О. Ірванець // Лускунчик — 2004 : п'єси, вірші. — К. : 2005. — С. 5–15.
- 88.Исаев А. А. Феномен цвета в контексте бытия человека: опыт философского анализа : автореферат дис. ... кандидата филос. наук 09. 00. 01. «Онтология и теория познания» / Александр Аркадьевич Исаев ; Магнитог. гос. ун-т. — Магнитогорск, 2006. — 23 с.
- 89.Иттен И. Искусство цвета / Иоханнес Иттен / пер. с нем. ; 2-е изд. ; предисл. Л. Монаховой. — М. : Издатель Д. Аронов, 2001. — 96 с.
- 90.Історія світової релігієзнавчої думки : хрестоматія. / авт. та упор. В. І. Лубський, В. М. Козленко, Т. Г. Горбаченко. — К., 1999. — 408 с.



- 91.Калашник І. В. Глибинно-психологічні витоки тенденції особистості до психологічної смерті : автореф. дис. ... канд. псих. наук: 19.00.07 / Калашник Ілона Вікторівна. — К., 2008. — 22 с.
- 92.Кисельов Й. Майстри театральної літератури / Йосип Кисельов. — К. : Мистецтво, 1976. — 237 с.
- 93.Кискін О. Теорія хронотопу у літературознавстві та доба постмодернізму [Електронний ресурс] / Олексій Кискін. — Режим доступу : <http://lib.folkweb.net/textbooks/literaturestudy/1715-teorya-hronotopu-u-literuroznavstv-ta-doba-postmodernizmu-kskn-om.html>
- 94.Кільчицька О. Українська драматургія. Хто шукає, той знаходить / Ольга Кільчицька // Дніпро : літературно-художній журнал. — К., 2011. — № 7. — С. 108–111.
- 95.Клар Г. Тест Люшера. Психология цвета [Электронный ресурс] / Г Клар. — Режим доступа : <http://www.aquarun.ru/psih/ct/ct4.html>
- 96.Классический психоанализ и художественная литература / сост. и общ. ред. В. Лейбина. — СПб : Питер, 2002. — 448 с.
- 97.Ковалик Н. Неаполь – місто попелюшок [Електронне видання] / Надія Ковалик // Авансцена. Новітня українська драматургія. — К., 2012. — Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena2007.html>
- 98.Ковалик Н. Триумфальна жінка [Електронне видання] / Надія Ковалик // Авансцена. Новітня українська драматургія. — К., 2012. — Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena2007.html>
- 99.Ковпик С. Мікро- і макропоетики духовності твору літератури (до постановки проблеми) / Світлана Ковпик // Література. Фольклор. Проблеми поетики: зб. наук. пр. / ред. кол. : А. В. Козлов (відповід. ред.). — К., 2007. — Вип. 27, Ч. 1. — С. 156–165.
100. Когут О. Архетипні сюжети й образи в сучасній українській драматургії : [монографія] / Оксана Когут. — Рівне, 2010.—360 с.

101. Когут О. Жіночий деконструкт як головна парадигма сюжету п'єси Павла Ар'є «Кольори» / Оксана Когут // Наукові записки НаУКМА. Серія : Філологічні науки. — 2013. — Т. 150. — С. 29–32.
102. Когут О. Мотив самогубства в сюжетах сучасної української драматургії [Електронний ресурс] / Оксана Когут. — Режим доступу : [http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e\\_books/visnyk\\_936/content/kogut.pdf](http://www.philology.univer.kharkov.ua/nauka/e_books/visnyk_936/content/kogut.pdf)
103. Когут О. Риси психологізму в постмодерній драмі / Оксана Когут // Слово і час. — 2010. — № 4. — С. 94–103.
104. Козлов Р. Художній час і простір у видовій специфіці драматургії / Роман Козлов // Вісник Житомирського державного ун-ту ім. Івана Франка. — 2012. — Вип. 61. — С. 182–185.
105. Комендант Т. Деконструкція та інтерпретація / Тадеуш Комендант // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 378 – 388.
106. Компанеец В. Художественный психологизм в советской литературе (1920-е годы) / Валерий Компанеец. — Л. : Наука, 1980. — 112 с.
107. Кон І. Психология сексуальности [Электронный ресурс] / Игорь Кон. — Режим доступу : <http://www.aquarun.ru/psih/pssex/ps14.html>
108. Кон І. Чоловіки, які змінюються у мінливому світі [Електронний ресурс] / Ігор Кон. — Режим доступу : [sexology.narod.ru/publ018.html](http://sexology.narod.ru/publ018.html).
109. Кононенко Є. Мужчина за викликом / Євгенія Кононенко // Березіль. — 2007. — № 5–6. — С. 127–164.
110. Контанкевич І. Сучасна українська література: стилі, покоління, творчі індивідуальності : навч. посіб. / Ірина Констанкевич, Вікторія Сірук. — Луцьк : Волин. нац. ун-т ім. Лесі Українки, 2012. — 328 с.
111. Конюхов Н. Прикладные аспекты современной психологии: термины, законы, концепции, методы / Николай Конюхов. — М. : Макцентр, 1994. — 103 с.

112. Копистянська Н. Жанр, жанрова система у просторі літературознавства : [монографія] / Нонна Копистянська. — Львів : ПАІС, 2005. — 368 с.
113. Копистянська Н. Час і простір у мистецтві слова : [монографія] / Нонна Копистянська. — Л. : ПАІС, 2012. — 344 с.
114. Копистянська Н. Час / художній час: до питання про історію поняття і терміна / Нонна Копистянська // Вісник Львівського національного ун-ту. Серія : Філологія. — Львів : ЛНУ ім. І. Франка, 2008. — Вип. 44, Ч. 1. — С. 219–229.
115. Корабльова О. В. Художні версії проблеми самотності у сучасній жіночій прозі : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 / Корабльова Ольга Володимирівна. — К., 2004. — 20 с.
116. Корнієнко Н. Самосвідомість: гра в театр на межі тисячоліть: соціологічний портрет сучасника / Неллі Корнієнко. — К.: КМЦ «Поезія», 2003. — 96 с.
117. Кофман Ж.-К. Самотня жінка і чарівний принц / Жан-Клод Кофман. — К. : Темпора, 2011. — 368 с.
118. Кочарян А. Женские архетипы синдрома «эмоционального холода» в народных сказках / А. С. Кочарян, Н. Н. Терещенко, Т. С. Асланян // Наука і освіта. — 2007. — № 8–9. — С. 72–75.
119. Кочарян А. Синдромы невротической любви / А. С. Кочарян, А. В. Коцарь // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Психологія. — № 498. — Харків : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2000. — С. 68–72.
120. Кривцун О. Художественное творчество в условиях относительно устойчивой и переходной культурной эпохи / Олег Кривцун // Эстетика / Кривцун О. — М. : Аспект Пресс, 2003. — 174–179.
121. Крым А. Квартет для двоих / Анатолий Крым // Завещание целомудренного бабника : пьесы / Анатолий Крым. — К. : Укр. письменник, 2011. — 448 с.
122. Крістева Ю. Полілог / Юлія Крістева / пер. з фр. П. Таращука. — К. : Юніверс, 2004. — 480 с.

123. Кузин И. Хронотоп как ахрония: формальное условие события / Иван Кузин // Модусы времени: социально-философский анализ : сб. статей. — СПб. : Изд-во С.-Петербур. ун-та, 2005. — С. 38–54.
124. Куннас Т. Зло. Розкриття сутності зла у літературі та мистецтві / Тармо Куннас ; пер. з фінськ. — Львів : Видавництво Анетти Антоненко ; К. : Ніка-Центр, 2015. — 288 с.
125. Куцепал С. Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом «пост» / Світлана Куцепал. — К., 2004. — 324 с.
126. К'юбільє Ж.-М. Порногламур / Жан-Марі К'юбільє. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2009. — 176 с.
127. Лавринович Л. Жіночий часопростір на тлі доби (на матеріалі новітньої української прози) / Лілія Лавринович // Науковий вісник Волинського національного ун-ту ім. Лесі Українки. Серія : Філологічні науки. Літературознавство. — Луцьк, 2012. — № 13 (238) — С. 71–75.
128. Левченко О. Європейські рефлексії української драми початку ХХ століття. Олександр Олесь / Олена Левченко // Український театр ХХ століття ; редкол. : Н. Корнієнко та ін. — К. : ЛДЛ, 2003. — С. 36–70.
129. Левчук Л. Естетична складова психоаналітичної концепції Андрія Халецького / Лариса Тимофіївна Левчук // Гуманітарний часопис. — 2013.— № 3. — С. 5–12.
130. Лейтц Г. Психодрама: теория и практика. Классическая психодрама Я. Л. Морено / Грете Лейтц ; пер. с нем. ; общ. ред. и предисл. Е. В. Лопухиной и А. Б. Холмогоровой. — М. : Издательская группа «Прогресс», «Универс», 1994. — 352 с.
131. Лексикон загального та порівняльного літературознавства / за ред. А. Волкова та ін. — Чернівці : Золоті литаври, 2001. — 636 с.
132. Леонгард К. Акцентуированные личности [Электронный ресурс] / Карл Леонгард. — Режим доступа : <http://inlib.biz/lichnosti-aktsentuirovannyye/aktsentuirovannyye-lichnosti.html>

133. Липківська А. Світ у дзеркалі драми / Анна Липківська. — К. : Кий, 2007. — 356 с.
134. Липовський І. Вокзал і люди / Ігор Липовський // Дивна гра : п'єси. — Калуш : Акцент, 2010. — С. 202–257.
135. Липовський І. П'ять нещасних днів / Ігор Липовський // Дивна гра : п'єси. — Калуш : Акцент, 2010, — С. 287–317.
136. Лівницька І. «В лабіринтах людської душі» (історія дослідження художнього психологізму української літератури) / Інна Лівницька // Літературознавчі обрії : праці молодих учених. — К., 2010. — Вип. 17. — С. 54–60.
137. Літературознавча енциклопедія : у 2 т. / Авт.-уклад. : Ю. І. Ковалів. — К. : Академія, 2007.
138. Літературознавчий словник-довідник / за ред. Р. Т. Гром'яка, Ю. І. Коваліва, В. І. Теремка. — К. : ВЦ «Академія», 2007. — 752 с.
139. Логінова Г. М. Реконструкція неокласичної парадигми мислення у дискурсі постструктуралізму : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.05 / Логінова Галина Миколаївна. — К., 2011. — 26 с.
140. Логінова Г. Ризоматичність дискурсу Жюльєн Дельоза / Галина Логінова // Мультиверсум. Філософський альманах. — К., 2008. — Вип. 76. — С. 132–143.
141. Людина в часі – 2 (філософські аспекти української літератури ХХ-ХХІ ст.) / НАУКМА ; за ред. В. Моренця ; упоряд. Л. В. Пізнюк. — К.: Універ. вид-во ПУЛЬСАРИ, 2011. — 248 с.
142. Люшер М. Магія цвета / Макс Люшер. — Харьков.: АО «Сфера», «Сварог», 1996. — 432 с.
143. Максимова Н. Психологія девіантної поведінки : навч. посібник / Наталія Максимова. — К. :Либідь, 2011. — 520 с.
144. Максимчук Н. Межа кохання –пологовий будинок [електронний ресурс] / Наталія Максимчук / Драматург Режим доступу : <http://dramaturg.org.ua/plays1-page/#axzz3xrGamwxr>

145. Малютіна Н. Літературизація драми В. Винниченка «Брехня» як маркер жанрової специфіки / Наталія Малютіна // Як тайна, як безодня... П'єса Володимира Винниченка «Брехня»: текст і контексти : зб. наук. пр. — Сімферополь, 2008. — С. 124–133.
146. Малютіна Н. Українська драматургія кінця XIX – початку XX століття : аспекти родо-жанрової динаміки : [монографія] / Наталія Малютіна. — Одеса : Астропринт, 2006. — 352 с.
147. Малютіна Н. П. Родо-жанрові трансформації в українській драматургії кінця XIX – початку XX століття : автореф. дис. ... док. філол. наук : 10.01.01, 10.01.06 / Малютіна Наталія Павлівна. — К., 2007. — 39 с.
148. Мантов Р. Искусство и реальность: эстетические проблемы эскапизма [Электронный ресурс] / Роман Мантов. — Режим доступа : [http://new.philos.msu.ru/uploads/media/17\\_Mantov\\_E.\\_R.\\_Iskusstvo\\_i\\_realnost\\_esh\\_teticheskie\\_problemy\\_ehskapizma.pdf](http://new.philos.msu.ru/uploads/media/17_Mantov_E._R._Iskusstvo_i_realnost_esh_teticheskie_problemy_ehskapizma.pdf)
149. Марко В. Аналіз художнього твору : навч. посіб. / Василь Марко. — К. : Академвидав, 2013. — 280 с.
150. Маслоу А. Психологія буття / Абрахам Маслоу. — М. : Рефл-бук та ін., 1997. — 304 с.
151. Матусяк А. «Из чего же сделаны наши мальчишки ?» Маскулінний дискурс у прозі С. Жадана в постмодерному горизонті / Агнешка Матусяк // Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 138–168.
152. Матющенко А. Час героя: Українська драматургія першої третини XX століття / Анжела Матющенко. — К. : ПЦ «Фоліант», 2004. — 125 с.
153. Мацапура В. Літературний психологізм та його роль у художньому творі. Основні форми і прийоми / Валентина Мацапура // Всесвітня літ. та культура в навчальних закладах України. — 2000. — № 1. — С. 41–43.
154. Медвідь Н. О. Проблеми національної психології у творчості О. Довженка: автореф. дис. ... канд. філол. наук : 10.01.01 / Медвідь Неля Олексіївна. — К., 2000. — 20 с.

155. Мельник (Добрушина) Т. Саламандри [Електронний ресурс] / Тетяна Мельник (Добрушина). — Режим доступу : <http://dobrushin.de/tanya/index.php?page=3&lang=ua>
156. Миколайчук-Низовець О. Дикий мед у Рік Чорного Півня / Олег Миколайчук-Низовець // Дніпро : літературно-художній журнал. — К., 2019. — № 8. — С. 115–127.
157. Михида С. Психологія творчості: пошук нової методології / Сергій Михида // Вісник Житомирського держ. ун-ту ім. І. Франка. — 2004. — Вип. 15. — С. 104–108.
158. Михида С. Психопоетика українського модерну: Проблема реконструкції особистості письменника : [монографія] / Сергій Михида. — Кіровоград : Поліграф-Терція, 2012. — 352 с.
159. Михида С. Слідами його експериментів: Змістові домінанти та поетика конфлікту в драматургії Володимира Винниченка : [монографія] / Сергій Михида. — Кіровоград: Центрально-Українське видавництво, 2002. — 192 с.
160. Мірошніченко Н. Драматична «терра інкогніта» потойбіч кордону. (короткий екскурс у країну сучасної польської драматургії. Погляд з України) / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання : наук. вісн. — К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2011. — №6, Ч. 2 : Польща. Культура. Україна. — С. 94–105.
161. Мірошніченко Н. Реабілітація драматургії. Нотатки подорожнього / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання : наук. вісн. — К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2011. — № 6, Ч. 1 — С. 121–134.
162. Мірошніченко Н. Українська драматургія останньої чверті ХХ століття – від деміфологізації до химерності / Надія Мірошніченко // Український театр ХХ століття ; редкол. : Н. Корнієнко та ін. — К.: ЛТД, 2003. — С.420–464.
163. Мірошніченко Н. Химерна драма. Неоміфологічне моделювання тексту в українському драматичному фентезі / Надія Мірошніченко // Курбасівські читання : наук. вісн. — К. : [НЦТМ ім. Леся Курбаса], 2011. — № 6, Ч. 1 — С. 108–118.

164. Мовчан М. Самотність як феномен буття особистості : [монографія] / Михайло Мовчан. — Полтава : РВВ ПУСКУ, 2009. — 265 с.
165. Моклиця М. Драматичні сюжети Лесі Українки крізь психологічну модель катарсису / Марія Моклиця // Неоромантичні обрії творчих пошуків Лесі Українки : зб. наук. праць. — Сімферополь : Світ, 2008. — С. 89–98.
166. Мороз Л. «Сто рівноцінних правд». Парадокси драматургії В. Винниченка / Лариса Мороз. — К., 1994. — 208 с.
167. Мругальський М. Деконструкція – постструктуралізм – деконструктивізм / Міхал Мругальський // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 333 – 377.
168. Мунерман И. Проблемы персонологии и художественная литература / Иосиф Мунерман. — Смоленск, 1998. — 265 с.
169. Наєнко М. Психологічний напрям в історичній школі / Михайло Наєнко // Українське літературознавство. — К., 1997. — С. 109–130.
170. Науменко Н. Традиція «театру в театрі» як засіб моделювання світу / Наталія Науменко // Сучасні проблеми мовознавства та літературознавства. — Ужгород : Госпрозрахунковий редакційно-видавничий відділ управління у справах преси та інформації, 2005. — Вип. 9. — С. 244–248.
171. Национальная психологическая энциклопедия [Электронный ресурс]. — Режим доступа : <http://vocabulary.ru/>
172. Неждана Неда Заблукані втікачі / Неда Неждана // Дніпро. — 2012. — № 11. — С. 100–128.
173. Неждана Неда Мільйон парашутиків / Неда Неждана // Неждана Неда. Провокація іншості : П'єси. — К. : Український письменник, 2008. — С. 119–169.
174. Неждана Неда. Коли повертається дощ / Неда Неждана // Неждана Неда. Провокація іншості : П'єси. — К. : Український письменник, 2008. — С. 221–276.



175. Неждана Неда. Самогубство самотності / Неда Неждана // Страйк ілюзій: Антологія сучас. укр. драматургії. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 197–245.
176. Неждана Неда. Пророкування минулого, або угода з ангелом [Електронний ресурс] / Неда Неждана // Драматургічна інтернет-бібліотека Цетру Леся Курбаса. — Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/neda/angel.pdf>
177. Нестелєєв М. Суїцидальний дискурс українського модернізму : монографія / Максим Нестелєєв. — К. : Академвидав, 2013. — 256 с.
178. Новікова М., Шама І. Символика в художественном тексті. Символика пространства : Уч. посібник / Марина Новікова, Ірина Шама. — Запоріжжє : СП «Верже», 1996. — 172 с.
179. Нохрина Н. Феномен двойственности игры: как становление или утрата индивидуальности / Наталья Нохрина // Вестник Южно-Уральского гос. ун-та. Серия : Психология. — 2012. — № 4. — С. 20–25.
180. Овчаров А. Маскулінність і фемінінність у психології нації [Електронний ресурс] / Анатолій Овчаров. — Режим доступу : [politicon.iatp.org.ua/mag/ovcharov1.htm](http://politicon.iatp.org.ua/mag/ovcharov1.htm).
181. Орбан-Лембрик Л. Соціальна психологія : Навчальний посібник / Лідія Орбан-Лембрик. — К. : Академвидав, 2010. — 543 с.
182. Павличко С. Теорія літератури / Соломія Павличко ; упоряд. В. Агеєва, Б. Кравченко. — К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2002. — 680 с.
183. Панченко В. Творчість Володимира Винниченка 1902–1920 рр. та художні течії початку ХХ ст. / Володимир Панченко // Слово і час, 2000. — № 7.— С. 9–17.
184. Печарський А. Сучасний психоаналіз і українська література: аспекти взаємодії / Андрій Печарський // Філологічні семінари : літературна критика і критерії художності / Київ. нац. ун-т ім. Тараса Шевченка. — К., 2013. — Вип. 16. — С. 40–46.

185. Печарський А. У літературознавчих лабіринтах психоаналітичного методу дослідження / Андрій Печарський // Слово і час. — 2011/1. — № 6. — С.13–24.
186. Пізнюк Л. Фантом постмодернізму (короткий огляд української літератури 1990-2010 рр.) / Леся Пізнюк // Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 169–191.
187. Піскун О. Проблема самотності людини та її художнє втілення у прозі Т. Осьмачки, І. Багряного, В. Барки / Ольга Піскун. // Вісник Черкаського ун-ту. Серія : Філологічні науки. — Вип. 28. — Черкаси, 2001. — С. 101-106.
188. Піхманець Р. Психологія художньої творчості: теоретичні та методологічні аспекти / Роман Піхманець. — К. : Наукова думка, 1991. — 164 с.
189. Погребінська О. Дев'ятий місячний день / Олександра Погребінська // Страйк ілюзій : Антологія сучасної української драматургії / авт. проекту та упоряд. Н. Мірошніченко. — К. : Вид-во Соломії Павличко «Основи», 2004. — С. 153–196.
190. Погребінська О. Осінні квіти / Олександра Погребінська / Авансцена. Новітня українська драматургія. — К., 2012. — Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena2007.html>
191. Погребінська О. Я знаю п'ять імен хлопчиків / Олександра Погребінська // Авансцена. Новітня українська драматургія. — К., 2012. — Режим доступу : <http://www.kurbas.org.ua/projects/avanscena2007.html>
192. Поліщук Я. Література ХХІ століття: прогностичний начерк / Ярослав Поліщук // Літературний процес: методології, імена, тенденції. — 2013. — Вип. 2. — С. 67–70.
193. Поліщук Я. РЕВІЗІЇ пам'яті : літературна критика / Ярослав Поліщук. — Луцьк : ПВД «Твердиня», 2011, — 216 с.

194. Польші Ж. Тридцять шість драматичних ситуацій [Електронний варіант] / Жорж Польші. — Режим доступу: <http://litmasters.ru/sila-sujeta/36-dramaticheskix-situacij-chast-3.html>
195. Полюхович О. Зустріч з іншим та деякі принади екзилу / Ольга Полюхович // Після постмодернізму? / наук. ред. та упоряд. проф. Віри Агеєвої. — К. : НаУКМА ; Аграр Медіа Груп, 2012. — С. 99–112.
196. Попович О. Соціогенез психічних розладів та механізми компенсації в суспільстві / Олена Попович // Грани. — 2014. — № 6 (110) — С. 6–11.
197. Постмодернізм. Енциклопедія / [под ред. А. А. Грицанова, М. А. Можейко]. — Минск : Интерпрессервис ; Книжный Дом, 2001. — 1040 с.
198. Потканський Я. Психологія у літературознавчих дослідженнях / Ян Потканський // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 292–311.
199. Просалова В. Інтермедіальні аспекти новітньої української літератури : [монографія] / Віра Просалова. — Донецьк : ДонНУ, 2014. — 154 с.
200. Проскурин Б. Художественный психологизм до и после Фрейда (русский и зарубежный опыт) [Электронный ресурс] / Борис Проскурин. — Режим доступа : <http://philologicalstudies.org/dokumenty/2008/vol1/3/5.pdf>
201. Психологія сексуальних відхилень : хрестоматія / сост. К. В. Сельченко. — Минск : Харвест, 2004. — 672 с.
202. Психологос. Енциклопедія практичної психології / [Електронний ресурс] / Режим доступа : [http://www.psychologos.ru/articles/view/anna\\_freyd](http://www.psychologos.ru/articles/view/anna_freyd)
203. Рикова Г. Поетика втечі в жіночій драматургії 2000-их рр. (на матеріалі п'єси «У розквіті» Сьюзен Бредбір) / Ганна Рикова // Американські літературні студії в Україні. — К. : Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2014. — Випуск 8 : Сучасна американська драма: тенденції, статті, тексти. — С. 203–210.

204. Розенфельд И. Дискурс и нарратив [Электронный ресурс] / Илья Розенфельд. — Режим доступа : <http://cursorinfo.co.il/news/analyze/2006/03/01/discurs/>
205. Росінська З. Самототожність реципієнта. Психоаналітичні точки зору / Зоф'я Росінська // Література. Теорія. Методологія / пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 312 – 332.
206. Сапогова Е. Хронопоп Бахтина : соблазн проникновения. / Елена Сапогова // Культурно-историческая психология. — 2006. — № 1. — С. 94–98.
207. Свєрбілова Т. Драматургія / Тетяна Свєрбілова // Історія української літератури ХХ століття. — У 2 кн. Кн. 1. — К. : Либідь, 1998. — 464 с.
208. Сельє Г. Стрес без дистресу / Ганс Сельє. — М. : Наука, — 1982. — 221 с.
209. Синдром «эмоционального холода» в межличностных отношениях: аддиктивный контекст / А. С. Кочарян, Н. Н. Терещенко, Т. С. Асланян, И. В. Гуртовая // Вісник Харківського національного ун-ту ім. В. Н. Каразіна. Серія : Психологія. — № 771. — Харків : Вид-во ХНУ ім. В. Н. Каразіна, 2007. — С. 115–119.
210. Синицька Н. Характерні ознаки інтелектуальної прози / Ніна Синицька // Слово і час. — 2003. — № 11. — С. 75–80.
211. Січкає О. Проза В. Дрозда: психологічні аспекти : автореф. дис. ... канд. філол. наук: 10.01.01 «Українська література» / Січкає Оксана ; Херсонський національний ун-т. — Херсон, 2008. — 20 с.
212. Січкає О. Форми, прийоми та засоби втілення психологізму в українській літературі (спроба системного аналізу) / Оксана Січкає // Вісник Луганського національного ун-ту ім. Тараса Шевченка : Філологічні науки / ЛНУ ім. Тараса Шевченка. — Луганськ, 2010. — № 4 (191). — С. 35–43.

213. Скибицька Ю. Сучасна українська драма: мотиви та поетика / Юлія Скибицька // Українська література в загальноосвітній школі. — 2006. — № 1. — С. 8–14.
214. Скорина Л. Аналіз художнього твору : навч. посібник для студентів гуманітарних спеціальностей (філологія, літературна творчість, журналістика) / Лариса Скорина. — Тернопіль : Навчальна книга — Богдан, 2013. — 424 с.
215. Словарь-справочник по психоанализу / Сост. В. Лейбин. — М. : АСТ, 2010. — 956 с.
216. Содомора П. Терміносистема Святого Томи з Аквіну / Павло Содомора. — Львів : Сполом, 2010. — 288 с.
217. Соловьева А. Научная рецепция современной русской драматургии: дискуссионные проблемы / А. Соловьева // Современная филология: материалы II Междунар. науч. конф. — Уфа: Лето, 2013. — С. 7–9.
218. Сотникова О. О. Гра та комунікація в соціальній віртуальній реальності : автореф. дис. ... канд. філос. наук: 09.00.03 / Сотникова Ольга Олексіївна. — Харків, 2005. — 17 с.
219. Соціальні патології посткомуністичного суспільства [Електронний ресурс] // Ізборник. — Режим доступу : <http://litopys.org.ua/polpost/r3a5.htm>
220. Сповідь після зламу. Антологія сучасної польської драматургії. — К. : Темпора, 2014. — 352 с.
221. Станіславська К. До питання ескалації театральності у культурі ХХ – ХХІ століть / Катерина Станіславська // Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка. Серія : Мистецтвознавство. — 2013. — № 1. — С. 132–138.
222. Статкевич Л. Форми реалізації інтертекстуальності в тексті художнього твору / Лариса Статкевич // Вісник ХНУ імені В. Каразіна . Серія : Філологія. — Харків, 2011. — Вип. 61, № 936. — С. 285–288.
223. Таран Л. Жіноча роль : [монографія] / Людмила Таран. — К. : Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2007. — 128 с.

224. Тарнашинська Л. Психологічна структурованість канону художнього образу / Людмила Тарнашинська // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 56–70
225. Тарнашинська Л. Ритм та система символів як засіб організації художнього простору: проза Бориса Харчука / Людмила Тарнашинська // Тарнашинська Л. Презумпція доцільності: Абрис сучасної літературознавчої концептології. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 250–262.
226. Ташкінова Т. Художній часопростір драматургії Марії Віргінської // Тетяна Ташкінова // Науковий вісник Миколаївського державного університету ім. О. Сухомлинського. Серія : Філологічні науки. — 2014. — Вип. 4. 13 (104). — С. 255–261.
227. Тендітна Н. «Остання сповідь» напівпорожнього будинку (За повістю О. Ульяненка «Седой») / Надія Тендітна // Теоретичні й прикладні проблеми сучасної філології. — 2015. — Вип. 1. — С. 294-302.
228. Титаренко Т. Сучасна психологія особистості : навч. посіб. / Тетяна Титаренко. — К. : Каравела, 2013. — 372 с.
229. Тиховська О. Українська народна чарівна казка: психологічний аспект : [монографія] / Оксана Тиховська. — Ужгород, 2011. — 256 с.
230. Ткаченко А. Мистецтво слова (вступ до літературознавства) : підручник для гуманітаріїв / Анатолій Ткаченко. — К. : Правда Ярославичів, 1997. — 448 с.
231. Тохтамиш О. Психологічний механізм регресії та його зв'язок з самосприйняттям особистості / Олександр Тохтамиш // Актуальні проблеми психології : зб. наук. праць Інституту психології ім. Г. С. Костюка. — К. : ДП «Інформаційно-аналітичне агентство», 2012. — Т. X (23). — С. 647–657.
232. Турган О., Гребенюк Т. Універсальні категорії в системі літературного твору (модерністська та постмодерністська світоглядно-художні парадигми) / Ольга Турган, Тетяна Гребенюк. — Запоріжжя : Просвіта, 2008. — 292 с.

233. Ушкалов Л. Григорій Сковорода: син миру / Леонід Ушкалов // Личности Украины. — К., 2008. — № 1 — С. 7–16.
234. Фащенко В. У глибинах людського буття (літературознавчі студії) / Василь Фащенко. — Одеса : Маяк, 2005. — 640 с.
235. Физиология человека [Электронный ресурс] / под. ред. Покровского В. М., Коротько Г. Ф. — Режим доступа : <http://lechebник.info/447/203.htm>
236. Филиппова Г. Психология материнства : учебное пособие / Галина Филиппова — М. : Изд-во Института Психотерапии, 2002. — 240 с. —Режим доступа: [http://www.e-reading.club/bookreader.php/111651/Filippova\\_-\\_Psihologiya\\_materinstva.pdf](http://www.e-reading.club/bookreader.php/111651/Filippova_-_Psihologiya_materinstva.pdf)
237. Філоненко С. Гендерна проблематика і нова концепція особистостіжінки в сучасній українській прозі / Софія Філоненко // Проблеми освіти : наук.-метод. зб. / кол. авт. — К. : Науково-методичний центр вищої освіти, 2003. — Вип. 30. — С. 282–292.
238. Финк Э. Основные феномены человеческого бытия / Эуген Финк. — М. : Директ-Медиа, 2009. — 93 с.
239. Фрейд А. Теория и практика детского психоанализа / Анна Фрейд. — М. : ЭКСМО-Прес, 1999. — Т. 2 — 400 с.
240. Фрейд З. Вступ до психоаналізу / Зигмундт Фрейд ; пер. з нім. П. Тарашука. — Харків : Книжковий клуб «Клуб сімейного дозвілля», 2015. — 480 с.
241. Фрейд З. Очерки по психологии сексуальности [Электронный ресурс] / Зигмундт Фрейд. — Режим доступа : [http://fs1.uclg.ru/books/pdf/1365164361\\_freud\\_ocherki\\_po\\_psihologii\\_seksualnosti.pdf](http://fs1.uclg.ru/books/pdf/1365164361_freud_ocherki_po_psihologii_seksualnosti.pdf)
242. Фрейд З. “Я” и “Оно” [электронный ресурс] / Зигмундт Фрейд // Основной інстинкт. — Режим доступа : <http://tululu.org/read53018/>
243. Фромм Э. Бегство от свободы [Электронный ресурс] / Эрих Фромм. — Режим доступа : <http://www.lib.ru/PSIHO/FROMM/fromm02.txt>

244. Харчук Р. Сучасна українська проза. Постмодерний період / Роксана Харчук. — К. : Академія, 2008. — 248 с.
245. Хейзинга Й. Homo ludens. В тени завтрашнього дня / Йоган Хейзинга ; пер. с нидерл. В. В. Ошис. — М. : Прогресс, 1992. — 459 с.
246. Хорни К. Психология Женщины / Карен Хорни ; пер. с англ. А. Боковика. — М. : Академический проект, 2009. — 240 с.
247. Чаплієвич Є. Діалогічне мислення Михайла Бахтіна / Євген Чаплієвич // Література. Теорія. Методологія / Пер. з польськ. С. Яковенка ; упорядкув. і наук. ред. Д. Уліцької. — 2-ге вид. — К. : Вид. дім «Києво-Могилянська академія», 2008. — С. 176 – 197.
248. Чернецький В. Картографуючи посткомуністичні культури. Росія та Україна в контексті глобалізації / Віталій Чернецький. — К. : Критика, 2013. — 432 с.
249. Шаповал М. Інтертекст у світлі рампи: міжтекстові та міжкуб'єктні реляції української драми : монографія / Мар'яна Шаповал. — К. : Автограф, 2009. — 352 с.
250. Шаповал М. Новітня конфігурація української драми: путівник ілюзорного світу / Мар'яна Шаповал // Страйк ілюзій: Антологія сучасної української драматургії. — К., 2004. — С. 9–12.
251. Шаповал М. У пошуках героя, або як побачити різницю / Мар'яна Шаповал // У пошуках театру. Антологія молоді драматургії. — К. : Смолоскип, 2003. — С. 535–544.
252. Шаповал М. О. Стратегії інтертекстуальності та гра свідомостей у сучасній українській драмі : автореф. дис. ... док. філол. наук: 10.01.06 / Шаповал Мар'яна Олександрівна. — К., 2010. — 38 с.
253. Швед П. Лаканіана [Електронний ресурс] / Павло Швед. — Режим доступу : <http://provid.org/category/dodatkoviy-rozdil/lakaniana>
254. Шевчук Я. Homo exsarrans: Герой сучасної польської та української молоді прози : [монографія] / Ярослава Шевчук. — Житомир : Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2012. — 350 с.



255. Шевякова О. В. Феномен психологічного дистанціювання як прояв просторово-часової організації внутрішнього світу людини : автореф. дис. ... канд. псих. наук: 19.00.01 «загальна психологія, історія психології» / Шевякова Олена Валеріївна ; Харківський національний ун-т ім. В. Н. Каразіна. — Харків, 2009. — 21 с.
256. Шейко В. Концепція Ж. Бодріяра: культура як симуляція. Теорія симулякрів Ж. Дельоза [Електронний ресурс] / Василь Шейко // Культурологія. — Режим доступу: <http://westudents.com.ua/knigi/246-kulturologiya-sheyko-vm.html>
257. Шишлова Е. Трансформация гендерной идентичности : социально-психологический аспект / Екатерина Шишлова // Вестник МГИМО-Университета. — 2012. — № 1. — С. 204–210.
258. Шмитт Э.-Э. Загадочные вариации / Эрик-Эммануэль Шмитт. — СПб. : Азбука, Азбука-Аттикус, 2011. — 256 с.
259. Шмітт Е.-Е. Наше завдання як нової генерації : створити кращий світ / Ерік-Еманюель Шмітт // Театральна пектораль. — 2013. — № 5–6. — С. 3–7.
260. Штейнбук Ф. Засади тілесного міметизму у текстових стратегіях постмодерністської літератури кінця ХХ – початку ХХІ століття : монографія / Фелікс Штейнбук. — К. : Пед. преса, 2007. — 292 с.
261. Щученко С. Давай пограємо / Сергій Щученко / Драматургічна інтернет-бібліотека Цетру Леся Курбаса. — Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/schuchenko/Schuchenko-play1.pdf>
262. Щученко С. Зачаровані потвори / Сергій Щученко / Драматургічна інтернет-бібліотека Цетру Леся Курбаса. — Режим доступу : <http://kurbas.org.ua/dramlab/schuchenko/Schuchenko-play4.pdf>
263. Юнг К.-Г. Сознание и бессознательное / Карл-Густав Юнг ; пер. с нем. В. Бакусева. — изд. 2-е. — М. : Академический проект, 2009. — 188 с.
264. Юрчук О. У тіні імперії: Українська література у світлі постколоніальної теорії : монографія / Олена Юрчук. — К. : ВЦ «Академія», 2013. — 224 с.

265. Яньшин П. Эмоциональный цвет. Эмоциональный компонент в психологической структуре человека / Петр Яньшин. — Самара : СамГПУ, 1996. — 218 с.
266. Ennis R. A concept of critical thinking / R. Ennis // Harvard Educational Review. — №1. — Vol. 32 — 1962. — P. 83–111.
267. Erll A. Traumatic pasts, literary afterlives, and transcultural memory: new directions of literary and media memory studies / A. Erll // Journal of Aesthetics and Culture. — № 3. — 2011. — P. 1–3.
268. Frye N. Spiritus Mundi. Essays on Literature, Myth and Society / N. Frye. — Bloomington : Indiana U. Press, — 1983.
269. Kristeva J. Semiotike: Recherches pour une semanalyse / J. Kristeva. — Paris : Seuil, 1969. — 379 p.
270. Krzyzanowski J. Neoromantyzm polski / Krzyzanowski J. — Wroclaw-Warszawa-Krakov, 1963. — 268 s.