

3. Козлов А.С. Литературоведение Англии и США XX века. – М.: Московский лицей, 2004. – 256 с.
4. Словник іншомовних слів / Уклад. Л. О. Пустовіт та ін. – К.: Довіра, 2000. – 1018 с.
5. Фізер І. М. Американське літературознавство: Іст.- критич. нарис. – К.: Вид. дім „Києво-Могилянська академія”, 2006. – 108 с.
6. Barthes R. Mytologies // The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 1461-1466.
7. Culler J. Literary Theory: A Very Short Introduction. Oxford: Oxford University Press, 1997. <<http://www.questia.com>>.
8. Eagleton T. Literary Theory: An Introduction 5<sup>th</sup> printing. Oxford: Basil Blackwell, 1989. – 244 p.
9. Easthope A. Literary into Cultural Studies. New York: Routledge, 1991. <<http://www.questia.com>>.
10. Hall S. Cultural Studies and Its Theoretical Legacies // The Norton Antology of Theory and Criticism. N.Y. London, 2001. – P. 1895-1909.
11. The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 26-28.
12. Williams R. Marxism and Literature // The Norton Antology of Theory and Criticism. gen. ed. Leitch. W.W.Norton & Company. N.Y. London, 2001. – P. 1567-1575.

*Олена БОНДАРЕВА*

© 2008

## **ЛЮДИНА У СИТУАЦІЇ «ПОДВІЙНОЇ ВИСТАВИ»: ДИСКУРСИВНИЙ КОД «ТЕАТРУ В ТЕАТРІ»**

Проблема театральної антропології та її легітимності у системі знань про театр – це відносно нова постановка в принципі старого питання про специфіку театру як тексту і унікальність його синтетичної мови, замкненого кількаярусного простору, обмеженого фізичного часу та специфічних засобів репрезентації. Евджено Барба під «театральною антропологією» розуміє «науку про соціокультурну і фізіологічну поведінку людини в ситуації вистави» [Barba 1995: 8], і це може бути доволі актуальний підхід також до аналізу драматургічних текстів з урахуванням прихильності багатьох драматургів до принципу, коду або моделі «театр у театрі».

При всьому гетерогенному характері сучасної театральної мови, попри те, що «створення транссистемного театального синтаксису, здатного пояснювати механізм об'єднання окремих систем у «систему систем», є поки що справою неблизького майбутнього» [Прозорова 2003: 95], дослідження драматургічного тексту як ключового елементу театральної структури (ще празькі лінгвісти наполягали на «ієрархічній домінантності слова» [Гонзл 1985: 285] в європейському театрі), як найважливішої складової театральної мови сьогодні є необхідним і вимагає подолати недостатність власне «літературоцентричних» підходів до драми за рахунок інтегративного вивчення її «театральних вимірів».

Єдність театральних і паратеатральних форм, їхній взаємозв'язок становили підґрунтя синтетичного сприйняття театру ще за доби бароко [Софронова 1981: 71]. Упродовж XX століття зазнає численних модифікацій особливий статус, закріплений за поняттям театральності в європейському модернізмі. Наприклад, Антонен Арто у концепції «театру жорстокості» намагається зруйнувати кордони «між об'єктом і суб'єктом, між людиною та неодухотвореним світом» [Поляков 1983: 188], акцентуючи на метасловесних засобах драми, на домінуванні жаху над світом почуттів. На новому оберті поглиблює теорію театральності художньої структури драми Томас Стернз Еліот, розвиваючи ідею «вичерпної» драми, що говорить мовою всіх театральних засобів. Зоною інтенсифікації музичної та сценічної функцій у драмі Еліот вважає віршове мовлення, здатне втілювати «потаємну реальність». Особливе місце в його концепції «вичерпної» драми посідає ідея поліфонічності драматургічної мови, теоретично зrealізована у теорії двофокусності драми Р.Інгардена. У теоретичному корпусі французької та російської семіотичних шкіл другої половини XX ст. драматургія також виступає лише складовою цілісного «театального тексту», іншою, порівняно з театром, «знаковою системою». Втім, Марк Поляков справедливо зауважує, що всі види семіотичної діяльності в царині театру об'єднують цілісний твір виключно через текст драми [Поляков 1983: 205], в якій лише слово іменує інші види семіотичної діяльності. За М.Поляковим, схильним розглядати драму як «театральну партитуру»,

аналіз драми має враховувати, наскільки у її текст вписані гра акторів, гра часу вистави, змінного при розгортанні сюжету, гра зі сценічним простором, сценічний рух тощо: «Лише наявність подібної програми в тексті свідчить, що перед нами особливий тип літературної творчості – драма» [Поляков 1983: 220].

Водночас на тлі руйнування традиційної поетичної мови, граматично і синтаксично доречних конструкцій, ревізії жанрових систем драми при всіх її експериментальних стратегіях вдається зберегти певне «ядро», яке забезпечує неухильну динаміку невзискуваних суспільством, тобто «неактуальних» жанрів. Таким ядром для самої драми, як це не дивно, стає міф театру як універсальної ігрової системи (у ХХ столітті конститується розширене тлумачення театральності як всезагального буттєвого «ферменту» – Ніколай Євреїнов, Ерік Берн, Міхаїл Епштейн, Наталія Прозорова та ін.), що має надто ємнісну мову і невичерпний потенціал, утримуючи драматургію від процесів повного розчинення у надпотужному «видовищно-субкультурному комплексі» [Щербак 2005: 273], які спіткали сучасну художню культуру.

Постмодерна теорія театру, на думку Н.Прозорової, виявляє намагання «об'єднати різні аспекти універсалістських потрактувань театральності, глобалізуючи це поняття та вбудовуючи його у загальну теорію видовища» [Прозорова 2003: 94]. Російська дослідниця справедливо вважає театральний знак найрепрезентативнішим для демонстрації природи будь-якого художнього знака, у тому числі літературного, але водночас порушує питання: наскільки можливо говорити про театральність стосовно самого драматургічного тексту? [Прозорова 2003: 95]. Відповідь на цей складний запит дослідниця супроводжує посиланнями на дві полярні, радикальні концепції «театральності драми»: 1) функціональну, прибічники якої вважають театральність властивістю будь-якого тексту, навіть телефонного довідника, за умов його сценічного втілення; 2) потенційну, згідно з якою текст п'єси – це особливої якості структура, котра являє «приховану потенційність» (Р.Хорнбі) або ж «сценічну можливість» (А.Серпієрі) гіпотетичного спектаклю. Тим часом, пов'язуючи театральність драматургічного твору з «певними властивостями структури самого драматичного тексту», в яких проявляється принцип «двоїстості», «двофокусності» драми, Н.Прозорова називає лише дві такі ознаки: трансформацію ролі ремарок і «дейсис» як феномен, що в драмі об'єднує мовленнєві та сценічні засоби в єдину художню структуру. Поза її увагою лишаються імпліцитна організація сценічного простору та ефекти внутрітекстового тиражування театрального кону, найчастотніше кваліфіковані як «театр у театрі», а також набутки відомих європейських театральних практик ХХ століття, локусно закріплені у драматургічних текстах на рівні внутрішньої структури.

Модель «театру в театрі» наділена тиражованим театральним символізмом. Але ж, на думку Джона Стайна, символізм завжди має місце, коли тільки-но актор виходить на поміст, «щоби імітувати доколишній світ, адже акт виставлення життя напоказ є актом перетворення дійсності» [Стاین 2003: 13]. Саме тому західний театрознавець перманентною театральною технікою вважає синестезію – символістську теорію репрезентації світовідчуття через враження. Справді, наскільки б не була банальною чи незрозумілою п'єса, її більш-менш талановита театральна рецепція все одно здатна заторкувати душевні струни глядачів у залі. Цікаву гіпотезу висловлює й Володимир Фьодоров, називаючи «подію виконання» такою ж внутрішньою подією драми, якою в епічному творі виступає «подія оповіди»: «Сцена, відповідно, є рівень драматичного образу, що відповідає рівневі оповідача епічного образу» [Фьодоров 1984: 149].

Організація сценічного простору завжди була важливим фактором з-поміж жанромодулятивних, які акцентують специфіку драматургічного роду. Драма має з одного боку – необмежені, завдяки відносності й умовності, з другого – вельми обмежені ресурси опанування сценічного простору, так само як двоїстою природою – умовність і довільність водночас – наділений театральний знак. Сам сценічний простір при цьому працює і на видовищність драми, і на її метафоричність, і на поглиблене сприйняття драматургічного тексту. За будь-якої доби організацію сценічного простору зумовлював насамперед певний культурологічний контекст, хоча просторові координати драми завжди слугували меті допомогти літературному образу перетворитися на образ театральний.

Нетотожність цих двох типів образної природи є очевидною. Драматургові будь-якого покоління значно легше експериментувати на теренах тексту, образної системи, міфологічної парадигми, аніж вносити щось неординарне у сценічну модель світу через нетрадиційну організацію сценічного простору. Моделі такої організації є досить усталеними для цілих епох та

національних традицій театру (візьмемо за приклади античний театр, театр класицизму, етнографічно-побутовий театр, театр абсурду, балійський театр, театр Но, «епічний» театр, театр маріонеток, театр Смерті – перелік далеко не повний, його можна продовжувати).

Для новітньої української драматургії ще з 80-х років ХХ століття ситуація «театру в театрі» стає органічним маркером новаторської поетики. У багатьох новітніх драматургів персонажі за тих чи інших умов опиняються на подвійній сцені, і на реценцію читача/глядача впливає незакладений безпосередньо у текстову фактуру резонанс між двома сценічними/театральними вимірами. «Театр у театрі» – принцип не новий, він відомий світовій драматургії ще з часів Шекспіра (пригадаємо, як виставу «Пастка» Гамлет використовує, аби з'ясувати правду про смерть свого батька, і саме видовище виявляється зашморгом, в який вдається упіймати совість короля). Окремі теоретичні аспекти цього драматургічного феномену свого часу розглянуто у книзі Георгія Гачева «Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр)», а в сучасній теоретичній транскрипції – у праці Віктора Чупасова «Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене)». З часів виходу монографії Г.Гачева (1968) акценти у теоретичному осмисленні «театру в театрі» набули інших методологічних засад: якщо Гачев наголошував на тому, що вистава, застосовуючи подібний принцип, стає «багатоповерховою», то Чупасов розглядає аналогічне явище як локальний випадок «тексту в тексті» («текст у тексті» – це універсальна точка зору стосовно аналізованого феномену [Чупасов 2001: 26]). Ще барочні містерії унаочнюють модель «театр у міфі»: їхні персонажі «переоповідають міф», у часових координатах якого розгортається сценічна дія. Для модерністів театралізація – взагалі кінцева мета буття і мистецтва (про що свідчить модерністська «теорія життєтворчості»: драма прагне «стати життям», «життям творчості», наприклад, символістське ігрове заперечення реальної дійсності переносить сценічну дію у театралізований світ снів, фантазій, продукуючи моделі «світ-театр», «світ-балаган», світ-ілюзіон» [Борисова 2000: 58,168; Самсонова 2002: 180-186]).

Звернення до «театру в театрі» дозволяє таким новітнім драматургам, як Василь Босович, Ярослав Верещак, Марія Віргінська, Валерій Герасимчук, Володимир Діброва, Анатолій Дяченко, Олена Клименко, Неда Неждана, Зиновій Сагалов, Олег Миколайчук та ін., активно розгорнути на текстовому рівні моменти подвійної і потрібної гри, оперуючи при цьому відносно новими для національної драматургії другої половини ХХ століття (при її заангажованості та дискретності) категоріями драмоміфології: «актор», «лицедій», «режисер», «маска», «машкара», «маріонетка», «лялька», «надмаріонетка» тощо. Персонажам в такому семантичному полі не просто відведено роль на сцені, вони ще грають додаткові ролі у самій п'єсі, виступаючи водночас об'єктами і суб'єктами гри.

Переосмислення концепції театру в останні десятиліття ХХ століття суттєво впливає на пріоритети драматургії. Автори п'єс нерідко на текстуальному рівні програмують розмивання або скасування межі не лише між сценою і глядацькою залюю (актори прогулюються заповненим партером, виходять з неочікуваних дверей, розмовляють із глядачами), але й між виставою як результатом невидимої праці та закулісною роботою над її створенням: виявляється, що магія театру може діяти не лише на рівні втіленої вистави, а практично на всіх етапах, які йому передують, – уже в самому помешканні театру логіка життя і подій має очевидну специфіку.

Наприклад, З.Сагалов у драматичній історії «705 днів до Нюрнберга» (1984) на той час досить сміливо і органічно використовує модель «театру в театрі», зробивши її багатоплановою і полісюжетною. Текст п'єси втілює копійний процес роботи над іншими «текстами» – насамперед над сценічним дійством, присвяченим судовому процесу, що реально відбувся у Харкові у грудні 1943 року, але нове «прочитання» вже архівного дійства враховує, що цей історично реальний процес розгортався у стінах театру, де можливі різні метаморфози та зсуви, де не існує чіткого кордону між достовірним і віртуальним, де повноправно заявляють про себе найпримхливіші зціплення і мисленнєві перетини часопростору, де приховане стає явним і фіксується численними «свідками» у глядацькій залі. Драматург побудував цю п'єсу як твір про різнорівневий театр – примхливий «театр історії», щемкий ліричний театр особистісної трагедії, театр абсурду, театр пригадування, катартичне місце очищення і покаяння, зрештою – про театр як необарокову модель світу і сценічну гру як механізм осягнення сутності всіх речей. Драматург створює цілу систему концентричних кіл, у центрі яких опиняється саме театральна сцена, де відбуваються репетиції вистави. Завдяки планомірній експлуатації законів театральної умовності та множення

театральних кодів різнохронотопні події актуальної історії оформлюються у притчево-міфологічний цикл зі своєю стрункою та закономірною причинно-наслідковою логікою.

Для сучасних драматургів, як і для «новохвилівців» першого покоління Я.Верещака, О.Шипенка, Я.Стельмаха, М.Віргінської, В.Босовича, модель «театру в театрі» також лишається актуальною і продуктивною. Її конститутивними елементами стають персонажі, пов'язані зі специфікою драматургічного / театрального мистецтва: Драматург («І все-таки я тебе зраджу» Н.Нежданой), Режисер («Прямий ефір» О.Ірванця), Актор, Актори, Хор, Хористи, Диригент («Рукавичка» В.Діброви), «Персоніфікації» і «Сторонні голоси» («Пастка на миші» І.Бондаря-Терещенка), персонажі dell' arte («І все-таки я тебе зраджу» Н.Нежданой, «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера...» О.Клименко, «Серце Коломбінні» С.Лелюх), Лялька («Жила-була лялька» І.Бернадської), Ілюзія («Над часом» А.Багряної), Директор мюзик-холу («Ассо та Піаф...» О.Миколайчука-Низовця), Романтичний герой, Конферансьє («Крейзі» С.Новицької), Людина, яка перевтілюється в Лавочку, Вуличний Ліхтар, Великий Смітник («Людина» Ю.Паскара), Актриса без очей, Масовка («YQ» Ю.Паскара), співачка Мадонна («Останній забій» О.Росича), і навіть біографічно реальний поет і драматург Олег Лишега («Чайні замальовки» В.Діброви). Активізація «театру в театрі» свідчить як про вагомий теоретичний опертя сучасних драматургів, що їх підготував почасті модерний театр (метафізика театру і антитеатр А.Арто, експериментальний театр Л.Курбаса, ритуальний театр Є.Гротовського, метафоричний театр Р.Лепаж, театральна антропологія Е.Барба та ін.), так і про бріколажну доміную сучасної постмодерної драматургії з притаманною їй «іронічною ревізією» (термін Н.Корнієнко), яка торкнулася навіть одвічних моральних норм та естетичних міфів.

Коли постмодерністська драматургія засвоює прийоми модерністського театру чи то модерністської драми, попередня естетична стратегія або ідеологічна парадигма майже скасовується, і тому зосереджену на суб'єкті модерністську перспективу витісняє постмодерне бріколажне бачення, що пропонує натомість «ту саму неможливість розділення реального та ілюзії, але з перспективи децентрованої суб'єктивності, де диференціація – це галюцинація, а «глибина значення» нехтується, оскільки відбувається ліквідація референціалів» [Метью Козі 2003: 412-416]. Власне, Леві-Строссом bricolage («майстрування» як «побічний рух») уподібнюється міфологічній думці, оскільки бріколер сприймає образи на рівні нового міфотворення (по аналогії з «примітивним мисленням»: відповідно, за Леві-Строссом, bricoleur – це людина, котра, на відміну від майстра-фахівця, використовує не найякісніші, а всілякі побічні матеріали), «заново об'єднуючи їх у нові системи значення через цілу серію перетворень» [Термінологічний словник 2002: 787]. Порівняємо: ключовими властивостями міфологічного мислення сучасні дослідники вважають метафоричність, логіку «бріколажа» та здатність класифікувати явища довколишньої дійсності [Воеводина 2002: 26]. Ознаки бріколажа припасовує до міфопоетичної моделі світу і В.Топоров, мотивуючи це схильністю бріколера користуватися оточеним шляхом для досягнення поставленої мети [Топоров 1997: 162]. Ситуація «театру в театрі» наразі надає драматургові можливість множити театральні світи до нескінченності, саме тому бріколаж, діючи за допомогою другорядних метафоричних знаків, протистоїть і «театральній інженерії» (згадаймо, принаймні, «епічний театр» Б.Брехта або авангардні театральні системи), яка оперувала поняттями, і модерністському «колажу» з його чіткою теургічною ієрархічністю.

Не дивно, що Драматург, Режисер, Актор у неоміфологічній моделі «театр у театрі» наділені не творчою (деміургічною, теургічною) роллю, а виступають саме як бріколери (монолог «Я – драматург. Я обертаю дім на планетарій, де кожен слідує накресленій орбіті і сяє відображеним світлом автора...» у Н.Нежданой доволі зважено виражає творче кредо бріколера:

- «оживляю тіні й мумії і перетворюю вогонь тіла у попел слів і пожовкле листя рухів»;
- «падаю у безодні людей і дістаю вугілля для зіпсованих машин мандрованих сюжетів»;
- «напишу п'єсу без пера і паперу тут і зараз»;
- «я не прагнув достовірності. Сприймайте все як міф, легенду, притчу» [Неждана 1998: 279]).

Як бачимо, постмодерний драматургічний текст втілює на новому рівні теоретичний постулат Є.Гротовського, який «знищив стару опозицію між – imitatio і creatio – імітацією і творчістю» [Осінський 1999: 178]. Причому драматурги все частіше вдаються до такого суто постмодерного засобу, як оголення прийому – тобто, до демонстрації самого процесу створення текстової або театральної ситуації і привселюдного арт-продукування відповідної жанрової

фактури, що зближує оголення прийому з постмодерністськими різноякісними перформативними практиками.

У контексті «оголення прийому» як зумисного звернення уваги на прийом, техніку чи умовність, Олександр Ткачук розглядає «сцену в сцені» у трагедії «Гамлет», акцентуючи слідом за російськими формалістами, що протиставлене мотивації оголення прийому постулює керований умовностями характер тексту, його вигаданість і літературну природу [Ткачук 2002: 90]. Сучасними драматургами підкреслюється не стільки «літературність» створюваного в оголенні прийомів тексту (опозиція «життя» – «текст»), скільки його потенційна сценічність (опозиція «текст» – «п'єса») і обов'язкова інтенція на невідкладне драматургічне втілення (розігрування) вставного (новоствореного) тексту.

Актуалізація категорій театральності, гри, принципів карнавалу з перерозподілом акцентів і відтінків продовжує визначати стилістику багатьох п'єс у сьогоденних публікаціях (але у будь-якій системі інтермедіальних взаємин спочатку відбувається «переклад» одного художнього коду мовою другого, відтак взаємодія кодів можлива не на семіотичному, а на смисловому рівні [Тишуніна 2003: 90-91]). Інколи друга, внутритекстова театральна реальність навіть виступає як усталена символічна структура, що певним чином співвідноситься не з реальним прототекстом – життям, а зі своєрідною рамковою конструкцією – драматургічним текстом: у п'єсі всередині першої (художньої) реальності функціонує друга (замкнена театральна) реальність. Створення іншої реальності при цьому досягається завдяки синтезу нового рівня: модерністський театр-синтез прагнув абсолютизувати арсенал інших мистецтв, мінімалізуючи слово; постмодерністська драма досягає синтезу, абсолютизуючи знову ж таки власний семіотичний, жанровий і родо-видовий потенціал.

Класичну схему «міні-вистав» у єдиній, «основній» виставі розроблено у драмі В.Герасимчука «Поет і король, або Кончина Мольєра». В основну фабульну лінію останніх днів життя і творчості видатного комедіографа вкраплено кілька «міні-вистав»: монологічна вистава у виставі, в якій Оноре Лебель де Бюссі грає Музу, а Жан Батіст Мольєр – Поета; фрагмент, коли служниця Полет імпровізує і намагається розіграти сцену розмови Туанетти з Арганом; репетиційне відтворення Мольєром розмови дійових осіб власної комедії «Хворий та й годі!»; вистава «Поет і Король»; артистичне читання фрагменту першої інтермедії комедії «Хворий та й годі!». Це реєстр лише повноцінних «міні-вистав», не кажучи вже про те, що п'єса містить безліч прихованих. Драматург постійно грає поняттями «реалія» і «бутафорія». Його Мольєр прагне, аби у розіграваних сценах все було більш-менш правдоподібно, але залюбки погоджується на «бутафорський» обід; смертельно хворий, в останній вечір свого життя він не відмовляється грати роль здорового Аргана («Який гарний і природний кашель – у виставі навіть прикидатися не треба!»); він переконаний, що на сцені Поет може сказати Королю те, чого ніколи не наважиться Мольєр сказати в палаці Людовіку XIV. Щойно написані фрагменти і частини більш ранніх текстів Мольєра «оживають» перед глядачами у ситуації «подвійної гри»: всі вони підпорядковані єдиній дії, всі втілюють різні аспекти однієї ідеї і співзвучні генеральному задуму драматурга. Надзвичайно цікаво обіграється «потрійний код гри» під час «вистави у виставі» «Поет і Король»: актор має грати Мольєра, який, у свою чергу, грає Поета, а останній свідомо прикидається блазнем-гострословом.

Оголення або акцентація прийому моделювання гри в українській драматургії останніх років далеко не завжди пов'язані з процесом створення тексту. Драматурги моделюють також ситуації, де оголюється «технологічне тло» гри («Маленька п'єса про зраду для однієї актриси», «Прямий ефір», «Recording» О.Ірванця) або навмисна, гіпертрофована театральність, яка поступово нищить себе («Рукавичка» В.Діброва).

В.Діброва розпочинає свою п'єсу «Рукавичка» з «батьорої увертюри» – спорудження театального кону всіма учасниками вистави на очах у глядачів: «Цей кін є ніби рамкою, в межах якої буде розіграватися вистава. Він нагадує вертеп або традиційний ляльковий театр. Спорудивши кін, хористи заносять на нього розкладений стіл та два розкладних стільці. Стіл встановлюють посередині кону, нерозкладені стільці опиняються в кутку. Останнім на столі з'являється невеличкий кубик. Нарешті хористи в охотку та в повній злагоді завершують будівництво вертепу. Вони чепурять кін, виходять із нього й стають до купи, щоб співати. Хор являє собою довершену композицію» [Діброва 2002: 149]. В.Діброва «оголення прийому» засобами перформансу («публічне створення артефакта за принципом синтезу мистецтва і не-

мистецтва, що не вимагає спеціальних фахових навичок і не претендує на довгочасність» [Маньковская 2003: 335]) доводить до абсурду: його хористи перед глядачами розігрують, ніби вони всі одночасно «забули», що мають робити на сцені (Н.Маньковська розглядає культуру постмодернізму як своєрідний «театр пам'яті», а перформанс, на думку дослідниці, в її складі як раз і є символом «забуття»), потім, спілкуючись на мигах, актори згадують, для чого вони тут, і кидають жереб, кому з них іти на кін. Диригент веде лічбу, в такий спосіб визначаючи чергового «обранця», а решта хористів автоматично перетворюється на експліцитних глядачів. Далі драматург вдається до архітекстуальних паралелей з відомою казкою «Рукавичка». Замкнений локальний простір «рукавички» архітекст прочитує як замкнений локальний простір сцени. У фольклорному прототексті з появою нових персонажів характерологія попередніх дійових осіб майже не змінюється, хоча у рукавичці лишається все менше місця, і тільки з'ява останнього персонажа руйнує рівновагу.

В.Діброва, поступово «відправляючи» своїх дійових осіб з «хору» в «актори», змушує їх постійно приміряти нові маски й машкари, опановувати нові ролі, і демонструє їхню начебто «неготовність» до таких експериментів: ось першого Актора немовби «заціпило» перед глядачами обох рівнів, і якщо реакція глядачевої зали не передбачувана, то реакція експліцитних глядачів докладно прописана: «**Хор.** Що він робить? / Злізь! / Обережно! / Зламаєш! / Для чого це він? / Мабуть, його заціпило! / Він забув усі слова! / Це добром не закінчиться!». У «Рукавичці», як і в інших п'єсах, В.Діброва застосовує принцип організації тексту, кваліфікований С.Іванюком як «метод Бурдика» (йдеться про відомий роман В.Діброви «Бурдик»), який полягає в «очудненні й абсурдизації подій шляхом карколомного монтажу різнопланових подій і реплік» [Іванюк 1998: 557]. Від пародіювання моновистави (актор «не божевільний, щоб вголос розмовляти з собою!», саме тому він взагалі нічого не може сказати вголос) через поступове «наповнення» подвійного театального кону (персонажі по черзі переступають через рамку, «яка відділяє кін від решти світу» – ситуація «кін на кону») драматург доходить до пародії на метатеатр, в якому залишається один експліцитний глядач, а решту складають актори, які грають Юрбу.

Останній експліцитний глядач небезпідставно являє небезпеку для Юрби: адже він не захоплюється тотальним лицедійством, не прагне прилучитися до нього, а оберігає священний кордон між «реальністю» (щоправда, штучною, театральною) і «сценою», через це усвідомлює дилему «глядач – актор» і співчуває всім, хто залучений до гри на сцені: «Вас бачать і чують, і співчують вам. Навіть тоді, коли ви помиляєтесь і виголошуєте чужий текст. І всі завжди радіють, коли ваша гра йде від щирого серця». Утнути значення цих слів Юрбі дуже важко, саме тому для тотальних лицедіїв Останній хорист (останній глядач у «театральній реальності», по той бік сакральної рамки) – «дурник», «провокатор», «небезпечний шкідник». Слова про своє «акторство» ті, хто грає на кону, сприймають обурено, хоча Останній хорист щиро наголошує на тимчасовості цього стану «Зараз ви – актори». Навіть заспокійливе «зараз», яким «роль» відмежовується від «покликання», «ремесла», викликає вибух серед Юрби: «Актори! / Всі чули?! / Я вас вітаю / Ми з вами – актори! Лялькового театру! / Ляльки! / З пап'є-маше! / Маріонетки! / Ах ти ж!...». Втім, аби спростувати своє «акторство», Юрба наважується на «експеримент»:

«Якщо ми актори, значить, це – театр. Так?

Ну? Припустімо.

Тоді це – декорації. А десь там – глядачі. Вірно?

До чого ти хилиш?

До того, що зараз ми це перевіримо!».

Під час «слідчого експерименту» юрба заходить хитати стіни декорацій і руйнувати кін. Останній хорист марно намагається запобігти цьому руйновищу («Не руйнуйте!.. Бо тоді всьому кінець!...») і лишається єдиною постаттю, що перебуває поза вакханалією, «єдиним прямим та непокрученим елементом» передфінальної композиції, за якою, як тепер виявляється, уважно стежив відсторонений спостерігач – Диригент: «Він дуже глибоко переживав те, що діялося на кону, в критичні моменти навіть підходив до його краю, але жодного разу не виявив своїх емоцій і не втручався у хід подій». Збагнувши-таки власне «акторство», Актори знову стають Хористами, вони вклоняються глядачам і «роблять вигляд, що вони завжди знали про своє акторство». Як бачимо, у даному випадку вщент зруйновано кліше «театру в театрі» як «тексту в тексті», і сюжетотворчу функцію виконує обіграний «міф театру». Л.Софронова в історії світового театру фіксує як моменти, коли «театральність мовби згущується, затьмарюючи собою слово і сюжет,

коли театр особливо наполягає на видовищності й синтезі мистецтв, коли дія акторів пригнічує слово, і театр надзвичайно далеко відходить від літератури, не дозволяючи засумніватись у своїй незалежності від неї» [Софронова 2007: 217] (такими можна вважати епохи бароко, модернізму, межі модернізму і постмодернізму, позначеної перформативним синдромом у театральній практиці); водночас в інші періоди театр гнітиться власною мовою і починає пошуки нової, «несвоєї мови»: «Особливості художнього простору та поведінки акторів здаються зайвими, їхня гра – надмірною. Театр мовби нудьгує у відведеному йому просторі культури й відшукує шляхи зближення з іншими видами мистецтва. Він охоче зраджує свою природу. Тоді сцена стає просто місцем дії, річ втрачає свою поліфункціональність і символічні значення, а актор не надає жодного значення сценічному руху і стає читцем, декламатором... Синтез мистецтв виявляється невитребуваним. Театр втрачає свою твірну роль, перестає бути моделлю та метафорою світу, наближається до рухомої фотографії, у кращому разі до літератури» [Софронова 2007: 217]. «Заперечення» власне театральних резервів репрезентації, постульоване В.Дібровою у драмі «Рукавичка», свідчить про прихильність драматурга до постмодерної театральної теорії і дозволяє говорити про авторську позицію не заглибленого у сутності речей «скриптора», а іронічного «бріколера», завданням якого є відділення смислів від знаків і демонстрація порожньої оболонки останніх як самодостатніх компонентів дискретної і розмитой культурної ідентичності.

Окрім підкреслювання технічних параметрів театру та суміжних видів мистецтв, загострення вимірів акторства, маріонетковості, лицедійства, сучасні українські драматурги вдаються й до інших способів, що дозволяють змодельовати ситуацію «театру в театрі». Так, у драматичній імprovізації «І все-таки я тебе зраджу» Неди Нежданої на сцені з'являється «одягнутий класично» Драматург, в чиєму образі «є щось від від ілюзіоніста». З його виходом починається основна частина дійства, названа авторкою «Власне п'єса»: у першому монолозі він представляється публіці («Я – драматург»), визначає «сьогоднішній сюжет – про любов і зраду, про болюче щастя найсамотнішої людини – генія» і обіцяє глядачам написати «п'єсу без пера і паперу тут і зараз». За авторським задумом, п'єса (текст її має сприйматися як імprovізація) створюється і розігрується одночасно за допомогою двох асистентів Драматурга – персонажів *dell' arte*: Арлекіна («Білого Ангела») і П'єро («Чорного Ангела»). Саме вони називають час дії – добу «*fin de siècle*», місце дії – «Україна звичайна» і представляють головну героїню п'єси, а згодом – також інших персонажів. Рольові ампула Арлекіна і П'єро дозволяють авторці підтримувати ілюзію імprovізованого дійства, яке, як і випадає театру *dell' arte*, інколи демонструє «наругу над причинно-наслідковою побудовою думки і мовлення, над логічною послідовністю засновків і висновків» [Гачев 1968: 265]: своїми репліками персонажі-маски постійно руйнують відчуття задалегідь створеного тексту, профанізують сакральну ситуацію «гри п'єси у театрі», перетворюючи її на секуляризоване «конструювання п'єси у театрі». Вони обидва вивертають саму структуру словесних розмислів, переносячи гру безпосередньо в цю площину.

Варто також згадати п'єси С.Новицької «Крейзі», де спектаклі і вистави відбуваються у свідомості головної героїні; С.Щученка «Давай пограємо», де дорослі люди грають «дитячі» ролі; О.Клименко «Дивна і повчальна історія Каспара Гаузера, що була зіграна трупою італійських акторів у славному місті Нюрнберзі напередодні Різдва 1836 року», де поруч з дійовими особами грає у великому складі трупа театру *dell' arte*.

Наведені мною приклади – це далеко не повний реєстр текстів, які демонструють, що українська драматургія межі ХХ-ХХІ століть виявляє стійкий інтерес до «театру в театрі», на новий кшталт модифікуючи стійкий стереотип цієї драматургічної ситуації, обіграної впродовж кількох століть («вистава у виставі» або «текст у тексті»). Сучасні драматурги шукають нетрадиційних ресурсів для моделювання вторинного театального простору на теренах експериментальної драматургії: в окремих п'єсах «вистави у виставі» перестають бути стратегічним центром фабули, виконуючи функції не «інкорпорованих вистав», а інтелектуальних шоу-проекцій, в яких активізовано міфологічний потенціал театру і багаторівнево кодовано драматичну гру. Сучасна драма вивисується над обігранням «театру в театрі» виключно як конструктивного структурного прийому, де «внутрішня» п'єса лише підпорядковується стратегії п'єси зовнішньої, і тяжіє до опанування його як потужного міфопоетичного принципу зі своєю особливою системою театральних кодів та референціалів.

У рамках ігрової стратегії театром реактивуються власні міфи, переробок зазнає власна класика, нерідко драматичні жанри плагиатують себе, але ігровий модус знімає апокаліптичну

напругу повної зневіри та абсолютного розмивання ієрархічних смислів, а в українській драматургії межі ХХ-ХХІ століть, живлений ігровою бароковою традицією, саме він формує певні конструктивні формально-змістові тенденції, які можуть в подальшому визначити потужний вектор розвитку вітчизняної драматургічної літератури.

**Література:** Barba 1995: Barba E. Theatre Anthropology // A Dictionary of Theatre Anthropology: The Secret Art of the Performer. – London and New York: Routledge, 1995. – P.5-32; Борисова 2000: Борисова Л.М. На изломах традиции: Драматургия русского символизма и символистская теория жизнетворчества. – Симферополь: ТНУ, 2000. – 220 с.; Воеводина 2002: Воеводина Л.Н. Мифология и культура. – М.: Институт общегуманитарных исследований, 2002. – 384 с.; Гачев 1968: Гачев Г.Д. Содержательность художественных форм (Эпос. Лирика. Театр). – М.: Просвещение, 1968. – 302 с. Гонзл 1985: Гонзл И. Иерархия сценических средств // Чешская и словацкая эстетика XIX – XX вв.: В 2-х т. – Т.2. – М.: Искусство, 1985. – С. 251-259; Діброва 2002: Діброва В. Рукавичка: Шкільна містерія // Четвер: Часопис текстів і візії. Проект «Діброва». – 2002. – № 14. – С. 149-230; Іванюк 1998: Іванюк Б.П. Метафора и литературное произведение (структурно-типологический, историко-типологический и прагматический аспекты исследования). – Черновцы: Рута, 1998. – 552 с.; Маньковская 2003: Маньковская Н. Перформанс // Лексикон неонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века / Под ред. В.В.Бычкова. – М.: Российская политическая энциклопедия, 2003. – С.334-226; Метью Козі 2003: Метью Козі. Театральне мистецтво // Енциклопедія постмодернізму / За ред. Ч.Вінквіста та В.Тейлора; Пер. з англ. – К.: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2003. – С. С.412-416; Неждана 1998: Неждана Н. І все-таки я тебе зраджу: Драматична імпровізація на одну дію // У чеканні театру. Антологія молоді драматургії / Упоряд. та післямова Н.Мірошніченко; Передне слово Я.Стельмаха; Передм. Ю.Сидоренка. – К.: Смолоскип, 1998. – С.275-302; Осінський 1999: Осінський З. Гротовський С. Театр. Ритуал. Перформер: Пер. з польск. – Львів: Літопис, 1999. – С.159-182; Поляков 1983: Поляков М.Я. В мире идей и образов: Историческая поэтика и теория жанров. – М.: Советский писатель, 1983. – 368 с.; Прозорова 2003: Прозорова Н.И. Понятие театральности и проблемы типологии европейской драмы XX века // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) / Ред. коллегия: П.А.Николаев, М.Л.Ремнёва, А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С.93-98; Самсонова 2002: Самсонова М.А. Театрализация и детеатрализация как принципы отражения мира в театре модернизма и постмодернизма // Література в контексті культури: 36. наук. праць. – Вип.7. – Дніпропетровськ: АРТ-ПРЕС. – 2002. – С.180-186; Софронова 1981: Софронова Л.А. Поэтика славянского театра XVII – первой половины XVIII в. Польша, Украина, Россия. – М.: Наука, 1981. – 263 с.; Софронова 2004: Софронова Л.А. Старовинний український театр / Старинный украинский театр: Пер. с рос. – Львів: ЛНУ імені Івана Франка, 2004. – 336 с; Стайн 2003: Стайн Д. Сучасна драматургія в теорії та театральній практиці. – У 3 кн. – Кн.2: Пер. з англ. – Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2003. – 272 с.; Термінологічний словник 2002: Термінологічний словник / Упорядкування М.Зубрицької // Слово Знак Дискурс: Антологія світової літературно-критичної думки ХХ ст. – Львів: Літопис, 2002. – С.786-813; Тишуніна 2003: Тишуніна Н.В. Взаимодействие искусств в литературном произведении как проблема сравнительного литературоведения // Сравнительное литературоведение: теоретический и исторический аспекты: Материалы Международной научной конференции «Сравнительное литературоведение» (V Поспеловские чтения) / Ред. коллегия: П.А.Николаев, М.Л.Ремнёва, А.Я.Эсалнек. – М.: Изд-во МГУ, 2003. – С.90-91; Ткачук 2002: Ткачук О.М. Наратологічний словник. – Тернопіль: Астон, 2002. – 173 с.; Топоров 1997: Топоров В.Н. Модели мира // Мифы народов мира. Энциклопедия: в 2-х т. / Гл. ред. С.А.Токарев. – М.: НИ «Большая российская энциклопедия», 1997. – Т.2. – С.162-164; Фёдоров 1984: Фёдоров В.В. О природе поэтической реальности. – М.: Советск. писатель, 1984. – 184 с.; Чупасов 2001: Чупасов В.Б. Тексты в текстах и реальности в реальностях (к проблеме «сцены на сцене») // Драма и театр: Сб. науч. тр. – Тверь: Тверской гос. университет, 2001. – Вып. II. – С.24-37; Щербак 2005: Щербак Ю. Художня культура і видовищні субкультури // Художня культура: Актуальні проблеми: Наук. вісник / Ін-т проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України; Державний центр театр. мистецтва ім. Леся Курбаса. – К.: Видавничий дім А+С, 2005. – С.272-283.

## ДУАЛЬНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЕПІТЕТНОЇ СТРУКТУРИ

Наукова спадщина К. Леві-Строса не втрачає впливу на сучасні філологічні, філософські та естетичні концепції. Цей факт визнається багатьма авторами. Зокрема Д. Силичев засвідчив: "Хоча більшість праць К. Леві-Строса присвячено вивченню міфів та культури архаїчних народів, одне з центральних місць в них займають питання мистецтва та естетики" [Силичев, 1986: 135]. На думку Є. Мелетинського, "розвиток структуралізму та його популярність в теперішній час значною мірою є опертими на авторитет Леві-Строса" [Мелетинський, 1970: 165]. Однак, розвиваючи власну оцінку, Є. Мелетинський стверджує, що К. Леві-Строс саме в царині етнології (соціальної антропології) зrealізував "оптимальні можливості застосування структурного методу, тоді як в інших галузях його досягнення є набагато скромнішими" [Мелетинський, 1970: 165]. Все це спонукає до пошуків можливостей щонайліпшого використання структурного методу в різноманітних галузях філологічної науки. Неабиякого значення концептуальні ідеї К. Леві-Строса набувають для сучасних теоретико-літературознавчих розвідок.

Насамперед, відштовхнемося від ефектного твердження К. Леві-Строса: "Для забезпечення достовірності дослідження слід обмежуватися невеликою областю з чітко визначеними межами, а порівняння не повинні виходити за межі обширу, вибраного предметом дослідження" [Леві-Строс, 2000: 13]. Звідси завдання сучасного літературознавства зводиться до необхідності суттєвої зміни загального вектора досліджень — від масштабних (часто абсолютно необґрунтованих та ілюзорних), позбавлених концептуальності, абстрактних побудов до переконливо аргументованих теорій, що ґрунтуються на конкретному ілюстративному матеріалі. Власне, мова йде про збереження органічної єдності між теоретичними узагальненнями та прикладними їхніми вимірами. Таким обширом з досить визначеним обсягом можемо вважати теорію епітета. Задля уточнення загального тлумачення епітета та окремих положень його теоретичного осмислення варто звернутися до вчення К. Леві-Строса про дуальну організацію тієї чи іншої структури.

К. Леві-Строс використовує поняття "дуальна організація", передусім, у царині соціальної антропології: "Дуальною організацією називається тип соціальної структури, який часто зустрічається в Америці, Азії та Океанії і характеризується поділом соціальної групи — племені, клану чи поселення — навпіл. Члени кожної половини підтримують між собою відносини, які можуть бути як щонайтіснішою співпрацею, так і прихованою ворожістю; в цих відносинах поєднуються обидва типи поведінки" [Леві-Строс, 2000: 16]. Антропологічний підхід в концептуальних побудовах К. Леві-Строса абсолютно не суперечить основним положенням теорії епітета. Дуальна організація структури, частки якої підтримують між собою відносини бодай семантичного спрямування, властива первинному елементу тропіки — епітету.

Знову й знову погоджуємося з твердженням О. Веселовського: "Якщо я скажу, що історія епітета є історією поетичного стилю в скороченому виданні, то це не буде перебільшенням. І не тільки стилю, але й поетичної свідомості від її фізіологічних та антропологічних початків та їхніх виражень в слові — до їхнього закріплення в ряди формул, що наповнюються змістом наступних суспільних світобачень" [Веселовский, 1989: 59]. Таким чином, історичне й теоретичне осмислення епітета дозволяє поширити ідею дуальної організації також на утворення предметно-мовленнєвого характеру.

Одразу зауважимо, що саме по собі означення (прикметник чи інша форма) ніколи не може бути власне епітетом. Фактично, поняття "епітет" в поширеному вжитку є доволі умовним, оскільки за такого його використання нехтується сама природа створення епітета. Є всі підстави для відстоювання тези про те, що не існує епітета без означуваного поняття так само як і не існує визначення якості поняття без епітета. При зверненні до терміну "епітет" варто пам'ятати, що передбачається обов'язкове існування двохкомпонентної структури, до складу якої входять означення та означуване. Це дуже жорстка архітектонічна та семантична конструкція. Коли ж відбувається штучне розщеплення структурних складників, отримуємо лише набір ознак абстрактного характеру чи каталог понять без якісної характеристики.

Не існує жодних безпосередніх гарантів того, що позначення якості поняття матиме