

ЯК РОЗІРВАТИ КОЛО МОВЧАННЯ ТА ВІДНАЙТИ ПАМ'ЯТЬ ПІСЛЯ ГЕНОЦИДНОЇ ВІЙНИ («ПОЖЕЖІ» ВАЖДІ МУАВАДА)

Бондарева Олена Євгенівна,
доктор філологічних наук, професор,
головний науковий співробітник
кафедри української літератури,
компаративістики та гринченкознавства
Київського столичного університету
імені Бориса Грінченка
o.bondareva@kubg.edu.ua
orcid.org/0000-0001-7126-452X

П'єса Важді Муавада «Пожежі» є дуже актуальною для сучасного українського читача, оскільки занурює його в контексти геноцидних війн поза межами України та Європи. Важливо, що драматург сам є біженцем з Лівану, тож через метафоричний світ східного простору актуалізує чимало цінностей західного світу, таких як особистісна свобода людини, право жінки бути сильною та самодостатньою, цінність родинної пам'яті як досвіду, а не як забобон, поколінні трансформації, відповідальність країн за своїх героїв і своїх злочинців. На прикладі кількох поколінь родини ліванської жінки на ім'я Наваль авторові вдається показати, наскільки визначальною для людини є її внутрішня особистісна свобода, яка забезпечується не лише суб'єктивною мотивацією, але й освітою, досвідом, здатністю брати на себе відповідальність за інших і приймати рішення, у тому числі доволі важкі. Драматург упродовж усієї п'єси відшукує шляхи, як перетворити гіркий травматичний досвід родини / роду на повчальну історію, яка не травмуватиме наступні покоління, а дасть їм шанс вийти із травми.

Мета – розглянути п'єсу Важді Муавада «Пожежі» в контексті транспоклінного травматичного досвіду, інтерпретованого з позицій масової літератури і сучасного драматургічного письма.

Методи: транспоклінна і трансперсональна психологія, студії травми, студії пам'яті.

Результати. Для художнього осмислення українцями нинішнього етапу російсько-української геноцидної війни художній досвід інших культурних практик вбачається продуктивним у двох аспектах: по-перше, художня література фіксує та опрацьовує вже наявні відповіді на багато нагальних питань, які перед українцями ставить війна; по-друге, осмислення дискурсу війни через умовного Іншого створює достатню емоційну та мисленеву дистанцію, необхідну для повноцінних рефлексій та узагальнень. У цьому плані п'єса Важді Муавада «Пожежі» видається надзвичайно цікавою драматургічною версією осмислення війни як психологічного дорослішання людини, яка прагне обірвати безкінечну транспоклінну естафету родинних травм і дати своїм дітям шанс більше не тиражувати ці травми, а перетворити їх на історію, яка не має безкінечно повторюватися, але дає відповіді на багато запитань. Для цього ненависть і неприйняття, які визначали в родині ставлення дітей до своїх батьків, через трагічні життєві випробування можна перетворити на любов і прийняття, і саме цього драматург намагається досягти, створюючи родинну сагу ліванської жінки Наваль Марван – від покоління її бабусі до покоління її дорослих дітей. Закони драматургічного письма не дозволяють розгортати об'ємні картини та велеречиві нарації, вимагають економії вербальних ресурсів, а інтенція на створення саги водночас потребує оповіді та послідовності. Отже, драматург, який мусить тримати в напрузі постійну увагу свого реципієнта, змушений адаптувати власне письмо до рамок сучасної масової літератури, поставивши перед дітьми Наваль завдання, яке можна реалізувати лише у формі захопливого квесту, коли читач / глядач нібито знає на кілька історій більше, аніж самі учасники цього квесту.

Висновки. П'єса Важді Муавада «Пожежі» в українському перекладі розширює контекстуальне поле сучасних драматургічних інтерпретацій геноцидної війни в аспектах травми / посттравми, пропонує через історію однієї родини, своєрідну родинну сагу, розмову про те, як позбутися негативних спадкових патернів і переплавити глибоку особисту травму в родинну історію, яка засвідчить подолання травми та припинення її подальшого транспоклінного тиражування. Філігранно опрацьована

драматургом стратегія посттравматичного зовнішнього мовчання розкриває механізми глибинної внутрішньої роботи індивідуальної людської пам'яті всередині психіки окремої людини, яка пережила травму / комплекс травм. Драматург максимально використовує потенціал сучасної масової літератури, яка концентрується на швидкій, майже кінематографічній події, багатоплановості, детективних сюжетах, квестах, створенні в реципієнта ілюзії, що в конкретний момент дії він знає набагато більше, аніж персонажі твору.

Ключові слова: травма; посттравма; мовчання; транспокліннєвий досвід; драма; квест.

HOW TO BREAK THE CIRCLE OF SILENCE AND RECOVER YOUR MEMORY AFTER THE GENOCIDAL WAR (“THE FIRES” OF VAJDI MUAVAD)

Bondareva Olena Yevhenivna,

*Doctor of Philological Sciences, Professor,
Chief Researcher at the Department of Ukrainian
Literature, Comparative Studies and Grinchenko Studies
Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University
o.bondareva@kubg.edu.ua
orcid.org/0000-0001-7126-452X*

Vajdi Muavad's play “The fires” is very relevant for the modern Ukrainian reader, as it immerses him in the contexts of genocidal wars outside of Ukraine and Europe. It is important that the playwright himself is a refugee from Lebanon, so through the metaphorical world of the Eastern space he actualizes many values of the Western world – such as individual human freedom, a woman's right to be strong and self-sufficient, the importance of family memory as an experience, not as a superstition, generational transformations, the responsibility of countries for their heroes and their criminals.

Using the example of several generations of the family of a Lebanese woman named Naval, the author manages to show how important for a person is their inner personal freedom, which is ensured not only by subjective motivation, but also by education, experience, the ability to take responsibility for others and accept decisions, including quite difficult ones. Throughout the play, the playwright is looking for ways to turn the difficult traumatic experience of the family/genus into an instructive story that will not traumatize the next generations, but will give them a chance to get out of the trauma.

Purpose: to examine Vajdi Muavad's play “The fires” in the context of transgenerational traumatic experience, interpreted from the standpoint of mass literature and modern dramatic writing.

Methods: transgenerational and transpersonal psychology, trauma studies, memory studies.

Results. For Ukrainians' artistic understanding of the current stage of the Russian-Ukrainian genocidal war, the artistic experience of other cultural practices is seen as productive in two aspects: first, fiction captures and elaborates already available answers to many urgent questions that the war poses to Ukrainians; secondly, understanding the discourse of war through the conditional Other creates a sufficient emotional and mental distance necessary for full-fledged reflections and generalizations. In this regard, Vajdi Muavad's play “The fires” appears to be an extremely interesting dramaturgical version of the understanding of war as the psychological maturation of a person who seeks to break the endless transgenerational relay of family traumas and give his children a chance not to reproduce these traumas anymore, but to turn them into a story that does not have to repeat itself endlessly, but answers many questions. For this, hatred and rejection, which determined the attitude of children towards their parents in the family, through tragic life trials can be turned into love and acceptance, and this is exactly what the playwright tries to achieve by creating the family saga of the Lebanese woman Nawal Marwan – from the generation of her grandmother to the generation of her adults children. Therefore, the playwright, who must keep the constant attention of his recipient in tension, is forced to adapt his own writing to the framework of modern mass literature, setting before the children of Naval a task that can be realized only in the form of an exciting quest, during which the reader/spectator supposedly knows several stories more, than the participants of this quest themselves.

Conclusions. Vajdi Muavad's play “The fires” in the Ukrainian translation expands the contextual field of modern dramaturgical interpretations of genocidal war in terms of trauma/post-trauma, offering through

the story of one family, a kind of family saga, a conversation about how to get rid of negative hereditary patterns and melt deep personal the trauma in the family history, which will testify to overcoming the trauma and stopping its further transgenerational replication. The dramatist's filigree strategy of post-traumatic external silence reveals the mechanisms of the deep inner workings of individual human memory within the psyche of an individual who has experienced a trauma/complex of traumas. The playwright makes the most of the potential of modern mass literature, which concentrates on fast, almost cinematic events, multifacetedness, detective plots, quests, creating the illusion in the recipient that at a specific moment of action, he knows much more than the characters of the work.

Key words: trauma; post-trauma; silence; transgenerational experience; drama; a quest.

1. Вступ

Російська агресія проти України спричинила інтерес української читацької та дослідницької аудиторії не лише до нинішньої російсько-української війни, але і до війн, які відбувалися в різні періоди ХХ – початку ХХІ століть у різних країнах світу, особливо якщо їх наслідки є відчутними і досі. Природу таких зацікавлень влучно сформулювала Ганна Улюра: «Від початку війни на сході України і повномасштабної війни культура, медіа (і кожен втомлений мозок) судомно шукають аналогій до того, що відбувається з нами і в нас на очах... Усі ці порівняння потрібні, щоби раціоналізувати жах, надати систему тому, що не надається для впорядкування» (Улюра, 2023: 6). Водночас до читання подібних текстів ми не завжди готові, бо переважно наш читацький досвід, попри те що Україна живе у війні від 2014 року, був розрахований на те, що війна – це «десь», «не з нами», що більшості з нас пощастить її уникнути. Звісно, ми знаємо тих, хто, як Ганна Скоріна, намагається систематизувати всю повноту українського книжкового слова про російсько-українську війну – як власне художні, так і комбатантські видання (Скоріна, 2023), або тих, хто, як Ніна Герасименко (Герасименко 2019), Марина Рябченко (Рябченко, 2019) чи Оксана Пухонська (Пухонська, 2022), системно осмислює ці твори та подає їх літературознавчу оптику. Водночас ми також потребуємо контекстуального літературознавчого поля, у якому міркування про сьогоденну війну, втілену в тих чи інших художніх текстах, не «зависатимуть у повітрі», а ставатимуть частинками ширшого та об'ємнішого дискурсу.

Тож сьогодні я говоритиму не як завжди – не про сучасну українську драму та її контексти війни, а візьму до уваги один дуже показовий драматургічний текст, перекладений із французької та виданий українською мовою у 2018 році, коли Україна вже кілька років перебувала у війні – п'єсу «Пожежі» Ваджі Муавада в перекладі Ростислава Немцева (Муавад, 2018). З української точки відліку це важливо не лише тому, що ми маємо знаходити точки опертя для себе в тій геноцидній війні, яку проти нас укотре розв'язала російська імперія, а й тому, що вузька українська перспектива у випадку залучення текстів інших літератур трансформується в широку світову картину і чимало відповідей на ті питання, з якими у війні та після її завершення матиме справу наше суспільство, уже отримали варіанти відповідей у попередньому досвіді художнього слова про пережиття війни та її травми / посттравми.

2. Методологічні позиції

Провідною методологічною точкою відліку будуть ідеї американського психотерапевта Марка Волінна, який розробив і практикує новий комплексний підхід до позбавлення своїх пацієнтів від негативних спадкових патернів, описаний у його книзі «Це почалося не з тебе». М. Волінн до роботи з виснажливими психологічними станами підійшов комплексно й обґрунтував їх транспоклінну природу, наполягаючи, що відповідь на такі стани «може лежати не так у нашому анамнезі, як у анамнезах наших батьків, дідусів і бабусь і навіть прадідусів та прабабусь» (Волінн, 2023: 10): «Впливи травми можуть передаватися від одного покоління до іншого. Такий «спадок» відомий як успадкована родинна травма, і дедалі більше доказів свідчать, що це явище цілком реальне. Біль не завжди минає сам чи меншає з часом. Навіть якщо людина, що зазнала початкової травми, вже померла, навіть якщо її історію приховують

роки мовчання, фрагменти її життєвого досвіду, спогадів та відчуттів можуть продовжувати жити і неначе тягнуться з минулого, щоб знайти відображення у розумі та тілі людей, що живуть у теперішньому» (Волінн, 2023:10–11).

Також до базових методологічних міркувань доречно долучити розмисли українського релігієзнавця Ігоря Козловського, якого проросійські сепаратисти заарештували в січні 2016 р. в Донецьку та понад 700 днів катували в застінках фейкової «ДНР» – визволити вченого українським переговорником вдалося лише в грудні 2017 р.: відтоді Ігор Козловський доклав чимало зусиль, аби українська психотерапія війни вчила людей не лише жити з травмою, але й дієво долати її, оскільки «будь-яка криза, будь-яка війна, випробовування вимагають від людини зрозуміти, навіщо вони існують в цьому світі, взяти відповідальність» (Кошкіна, 2022). Зрештою, це важливо в контексті вшанування пам'яті цього видатного українця, який у вересні 2023 р. пішов у засвіти. Зокрема, він на власній життєвій історії доходить важливого висновку: якщо людина просто житиме з травмою і не зможе подолати її – це руйнуватиме її зсередини, також руйнуючи і суспільство, а єдиним способом вийти зі стану руйнівної травми є робота, що перетворює травму на досвід: «Ми повинні витягнути досвід, розуміння себе, обставин, в яких ми опинилися, що робити персонально зараз, тобто вивести травму на рівень свідомості, далі – вербалізувати, проговорити особливості цієї травми і потім випустити її на периферію, тобто подивитися на цю травму з розумінням того, навіщо тобі потрібна ця травма як досвід, а вона може бути потрібна» (Лівін, 2019). До того ж І. Козловський закликає обов'язково взяти до уваги «досвід країн, які проходили через такі випробування» (Кошкіна, 2022) і звертає увагу на безліч ситуацій, коли травматичний досвід минулого ледь не назавжди позбавляв людей життєвого сенсу, роблячи і суспільство в цілому глобально травмованим: «Багато кому потрібно було повертати почуття цінності, змістовності того, що відбувається, давати бодай якісь орієнтири. Люди часто кохалися у власній травмі й не мали змоги побачити щось іще. Травма ставала всім, і нічого, крім неї, в людей не було» (Лівін, 2019). Він протиставляє два ставлення до травми, коли життя людини триває вже поза нею – самокопання, яке, власне, і є закоханістю у власну травму, яке «тисне на почуття провини, жалю, меншовартості» (Лівін, 2019), та аналіз, спрямований на конструктивне вирішення кожної конкретної ситуації, після чого людина може не лише жити далі, але й допомагати іншим людям.

3. «Пожежі» Ваджі Муавада: автор і книга, текст і метатекст

П'єсу «Пожежі» видано в рамках великого проекту «Колекція театральна» від українського Видавництва Анетти Антоненко (докладно цей проект проаналізовано у нашій праці *Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia* (Bondarewa, Bracki, 2022: 247–265)). І це далеко не єдина п'єса про війну, презентована в книжковій серії, започаткованій 2015 року, коли Україна вже втратила анексований росіянами Крим і мала криваве протистояння на Донбасі. Власне, саме 2015 р. в оприлюдненні сучасної драматургії став етапом колекцій (Бондарева, 2021: 73–75). Тож закономірно, що частина запропонованих у «Колекції театральній» книг актуальної світової драми в новітніх українських перекладах була присвячена осмисленню війни – або контекстуально (як, наприклад, «Печера філософів» Збігнева Герберта), або безпосередньо («Свято заліза» Роберто Арльта, «Шкіра змії» Слободана Шнайдера, «П'ятдесятниця» Девіда Едгара, «Пожежі» Ваджі Муавада). У цій же серії маємо і дві українські драми про війну («Погані дороги» Наталки Ворожбит і «Мобільні хвили буття, або *Verbum caro factum est*» Володимира Рафеєнка). Тобто на метатекстуальному рівні «Колекції театральної» п'єсу «Пожежі» можна розглядати в контексті художнього осмислення інших воєнних конфліктів – як із давнішої, так і з сучасної історії. У цьому сенсі вона органічно вписується в дискурси пам'яті та її родових сюжетів, в опрацювання стратегій посттравматичного мовчання, в осмислення топосу бездомності й посттравматичних трансформацій ідентичностей внаслідок війни і спричинених нею міграційних процесів та ідентичнісних трансгресій.

За етнічним походженням Важді Мувад ліванець із Деір-ель-Камар. Коли йому було дев'ять років, його родина, рятуючись від війни в Лівані (йдеться про так звану громадянську війну в цій країні, у якій також брали участь збройні сили Сирії та Ізраїлю, коли ліванські поселення нищилися буквально вщент, а на території країни скоїлися численні військові злочини й терористичні акти), тікає до Франції, а потім – у Канаду. Тобто, маючи особистий досвід пережиття війни, біженця, переселенця, він створює власну художню версію тих далеких подій, які впливають на життя нових поколінь нинішніх європейців-переселенців. Не випадково дія у його п'єсі розгортається вже на початку ХХІ століття, а зрозуміти, ким вони є насправді, через детективні пошуки власного коріння, інспіровані заповітом своєї матері, мають двоє 22-річних близнюків – Жанн Марван і Сімон Марван.

Ганна Улюра звертає увагу на те, що «сучасні війни пишуть переважно біженці (це відносна новинка в літературі: раніше війни віддавали на відкуп ветеранам і комбатантам). Вигнанці, біженці, утікачі. Ці стани апріорно передбачають утрати, що їх не уникнути» (Улюра, 2023: 9). Також вона акцентує позицію писання війни тими, хто втратив дім, практично з нуля, іншою мовою – «літератори, які втратили дім, часто добровільно відмовляються ще й від мови. І саме так – з нуля – пишуть війну. Ніби в магію граються, ніби сховалися, заплющили очі, як у дитячій грі, і тепер їх зло не побачить» (Улюра, 2023: 10); а ще дослідниця наголошує, що в більшості оповідей про сучасні війни, які мають переважно постколоніальну природу, у фокус оповідачів потрапляють не злочинці, а жертви: «невинність і страждання жертви очевидні, хто спричинив ці страждання, чи походять вони ззовні, чи є реакцією на внутрішні ідентичнісні протиріччя – уже розмита площина» (Улюра, 2023: 10). І хоча у фокусі її уваги немає такого митця, як Важді Мувад, виведені нею закономірності уповні характеризують і його письмо війни – відмову від рідної арабської мови на користь французької, кількаразове набуття нової ідентичності (арабська – французька – канадійська французька), зрештою, всебічну увагу до жертви, коли навіть кат може бути жертвою, як це відбувається у п'єсі «Пожежі» з Нігадом, який стає не менш трагічною жертвою війни, ніж ті, кого він скривджує, не перестаючи при цьому бути катом і гвалтівником.

4. Послання з минулого

Сюжет п'єси розгортається як пошукова експедиція дітей-близнюків – дорослих і самодостатніх Жанн і Сімона – у своє минуле, сповнене таємниць та карколомних подій. Структурно текст розділено на чотири великі фрагменти про вогонь, що спопеляє або проявляє сторінки сімейної історії: «Пожежа Наваль», «Пожежі дитинства», «Пожежі Жаннаан», «Пожежа Сарвана». Усередині кожного такого фрагмента є по кілька невеличких новел – загалом їх 38, які включають у драматургічну оповідь ще багатьох людей, більшість з яких не має повної картини того, що відбулося. Цілісне панно подій та їх наслідків у процесі ледь не детективних пошуків складається з пазлів та уламків, з окремих спогадів і свідчень, які випростовуються у трагічний транспоклінний досвід чотирьох поколінь однієї ліванської родини, тобто, по суті, цілу транспоклінну сагу втиснуто в ошадливий реєстр п'єси. Справді, у невеличкий за обсягом драматургічний твір спресовано вміщуються абсолютно впізнавані традиційні художні прийоми родинної саги – зазвичай доволі об'ємного прозового текстового корпусу, адже на тлі довготривалих історичних потрясінь перед нами проступають особисті історії бабусі, мами та батька близнюків-біженців Жанн і Сімона (пізніше ми дізнаємося, що їх справжні імена – Жаннаан і Сарван), причому останній за трагічним збігом фатальних обставин є їхнім рідним старшим братом, який і не підозрює, що звалтував власну матір та має від неї дітей, а також що йому доведеться подивитися в очі цим дорослим дітям. У п'єсі важливою є незрима естафета трагічних досвідів у межах родини, адже «жоден досвід не минає без сліду. Все, що з нами відбувається, має сенс, навіть якщо ми розуміємо важливість цього не одразу. Все у нашому житті рано чи пізно приводить нас до чогось» (Волінн 2023, 16). Головним досягненням персонажів

наприкінці твору має стати припинення гіркого досвіду поколінь у родині, вивільнення від його спуду та розірвання порочного кола трагедій.

П'єсу побудовано таким чином, що аж до смерті матері Жанн і Сімону взагалі нецікаво, що відбувалось у їхній родині до них і які таємниці та родинні травми ховаються за мовчанням їхньої матері Наваль Марван, яка помирає після багаторічного свідомого оніміння й залишає своїм дітям дуже дивний спадок – *«зелений полотняний жакет з написом 72 на спині»* та *«червоний зошит»* (Мувад, 2018: 13). Отримуючи цей «спадок», Жанн і Сімон навіть не здогадуються, у які світи він їх покличе та які важкі родинні історії відкриє для них, адже, дізнаючись раніше невідомі родинні таємниці, їм належить не лише успадкувати, але й *«заново пережити»* (Волинн, 2023: 62) взагалі невідомі їм аспекти травм різних поколінь їхньої родини.

На момент вручення спадку молодим і реалізованим у житті близнюкам (Сімон – талановитий боксер, який готується до серйозних змагань, Жанн успішно викладає прикладну математику в університеті та закінчує докторат) про їхню покійну матір ми знаємо зовсім небагато – що вона з далекої країни, у якій *«дощу ніколи немає»* (Мувад, 2018: 11), що вона взагалі не була багатослівною, відбувалася якимись дивними загальними фразами, але десять років поспіль день за днем ходила до будинку правосуддя, слухаючи *«безкінечні процеси всіляких покручів, збоченців і різних убивць»* (Мувад, 2018: 17–18), дивним чином спілкувалася лише з однією людиною – закоханим у неї нотаром Ермієм Лебелем, на своїх дітей казала *«близнюки»*, *«близнючка, – і часто: близнюк»* (Мувад, 2018: 11), але потім на довгі роки – останні п'ять років її життя – *«взагалі припинила говорити бодай щось»* (Мувад, 2018: 13), і через це власні діти вважали її божевільною, а нотар стверджував, що вона – *«людина, яку ніхто добре не знав»* (Мувад, 2018: 15). Як на божевілля реагують діти і на дивний заповіт матері, складений нею ще до того, як вона назавжди припинила говорити: мати просить, аби її поховали повністю голою, без труни, без одєжі, *«обличчям, повернутим до землі»*, *«без епітафії з відсутнім іменем на відсутньому камені»* (Мувад, 2018: 13–14). Також у заповіті Наваль згадує, що вона не дотримала одну обіцянку і що мовчання зберігала не з власної волі, а ще просить, аби Жанн і Сімон відшукали у світі свого батька і свого брата та передали їм послання у конвертах, після чого *«мовчання буде порушено, і камінь можна буде поставити на мою могилу, і моє ім'я буде написано на камені у променях сонця»* (Мувад, 2018: 15).

Тобто вже на початку драми ми маємо розуміння про якісь страшні родинні таємниці, які з минулого матері наздоганяють молодих близнюків Жанн і Сімона, про які вона мовчала і які мають врешті-решт вплинути на їхню долю, а, можливо, надалі її визначити. Коли Жанн дізнається лише про частину поневірянь своєї покійної матері ще до їх з братом народження, вона вигукує риторичні запитання, що демонструють повну трансформацію її ставлення і до самої Наваль, і до її багаторічного мовчання: *«Чому ти нам нічого не казала? Ми так любили б тебе. Так пишалися б тобою. Так захищали б. Чому ти нам нічого не казала! Чому я ніколи не чула твого співу, мамо?»* (Мувад, 2018: 79). А пізніше зі щоденника самої Наваль, який Сімон наважується відкрити вже ближче до фіналу твору, звучить її *«правда»* про те, що її гвалтівник змусив її *«вже ніколи не любити дітей, боротися, ростити їх у горі і мовчанні»* (Мувад, 2018: 85).

5. Жити з травмою, мовчати про травму

Категорія мовчання у зв'язку із сюжетами родинної пам'яті починає кореспондувати з таким давнім поняттям перевтілення фізичних форм у міфопоетиці, як скам'яніння – коли від живої плоті та живих емоцій залишається лише певна застигла форма, зовнішня оболонка. Багаторічне мовчання Наваль Марван її діти Жанн і Сімон сприймають як хворобу, егоїзм та безумство водночас, особливо гостро це коментує син, який не збирається плакати по її смерті та не має наміру виконувати її дивний заповіт, оскільки вважає, що *«там, де має бути серце, у неї було не серце, там була каменюка»*: *«Ну і що, що там є наші імена! І що!.. Мені не треба її грошей, не треба її зошита!.. Чи вона думала розчулити мене цим клятим зошитом! Це щось,*

ото! Знайди свого батька і свого брата! То чого ж вона сама не знайшла, якщо так сильно то треба? С*ка! Чому тоді вона анітрохи не займалася нами? Б**дь, якщо їй так потрібно ще якогось сина?! Чого тоді у своєму б**дському заповіті вона ні разу не вживає слова *мої діти*, коли згадує про нас? Слово *син*, слово *донька*? Я не недоумок! Чому вона каже близнюки? «Близнючка, близнюк, діти, які вийшли з мого черева», наче ми купа блювотини, купа лайна, над якою вона змушена була збиткуватися! Чому?!» (Мувад, 2018: 16). Ми розуміємо, що відповідь на багато запитань – у минулому Наваль Марван, про яке вона не наважилася розповісти ані своїм дітям, ані стороннім, які були її друзями – шпитальному фельдшеру Антуану або нотару Ермію Лебелю. Вона довірила головну причину свого мовчання лише власному щоденнику – заповіданому синові червоному зошити, який не міг відкрити чесний нотар і до якого тривалий час не проявляв інтересу Сімон.

Сучасна трансперсональна психологія твердить, що «те, звідки ми прийшли, впливає на те, куди ми йдемо, а те, що сидить нерозв’язане у нашому минулому, впливає на наше теперішнє... батьки важливі, навіть якщо з батьківством не все було гаразд. Цього не оминати: родинна історія – це *наша* історія. Подобається нам це чи ні, вона живе всередині нас» (Волінн 2023: 17). Очевидно, що нездатність висловитися про травму не скасовує ані самої травми, ані її можливого впливу на майбутні покоління в межах родини і що близнюкам Жанн і Сімону таки доведеться самотужки шукати відповіді на всі гострі запитання, мандруючі в минуле своєї матері та поступово привласнюючи нововідкриті знання про неї. Очевидно, що в цьому минулому є якісь страшні та незбагненні таємниці, які тепер позбавляють близнюків спокою та нещодавньої життєвої розміреності. Очевидно, є причина, через яку Наваль Марван назавжди замовкла і жила в цьому мовчанні довгі роки – з нею сталося щось, із чим важко примиритися та повноцінно виконувати свої соціальні ролі, і тепер воно наздоганяє її дорослих дітей. «Добре задокументована властивість травми, знайома багатьом людям, – це наша нездатність висловити, що з нами відбувається. Ми не лише не знаходимо слів, але й щось відбувається також з нашою пам’яттю. Під час травматичної події процеси нашого мислення можуть ставати такими розпорошеними та дезорганізованими, що ми більше не розпізнаємо спогади як пов’язані з початковою подією. Натомість фрагменти пам’яті, розкидані як образи, фізичні відчуття та слова, накопичуються у нашій підсвідомості і їх пізніше може активувати щось хоч віддалено схоже на початковий досвід. Як тільки їх активують, це неначе натискає невидиму кнопку перемотки, що змушує нас відтворювати аспекти початкової травми у повсякденному житті» (Волінн, 2023: 17). Оскільки перед тим, як остаточно замовкнути, Наваль склала свій заповіт і написала листи всім своїм дітям та батькові близнюків, ми розуміємо, що йдеться не лише про якусь давню травму, але і про її проявлення п’ять років тому, під час відвідин судових процесів. Парадоксально, що у тривкому пошуку відповідей травма мовчання Наваль озиватиметься і в її дітях – подовгу мовчатиме Жанн, дізнаючись нові страшні подробиці з минулого матері, надовго замовкне Сімон, зрозумівши, через що довелося пройти жінці, яку він усе життя зневажав і чия смерть ніби мала принести йому полегшення, можливо, після отримання двох її листів назавжди замовкне і її старший син Нігад, він же її кривдник і кат Абу Тарек, батько її близнюків... Проте «повторення травми – не завжди точна копія початкової події» (Волінн, 2023: 63), і це будуть абсолютно різні, персоналізовані залежно від характеристик персонажів п’єси, форми мовчання.

Поступово ми дізнаємося, що на певному етапі свого життя Наваль, у якій в юному віці через родинні заботи назавжди забрали її новонародженого сина, зачатого у великому коханні, шукала його більшу частину свого життя – і ці пошуки припали на період лівано-ізраїльських війн та ліванських міжусобиць, у яких і жінки, і діти мали обмежені шанси вижити, що пошуки сина не лише відкрили їй страшні сторінки катувань жінок та дітей, але й її саму привели у в’язницю, де її катував та гвалтував Абу Тарек, від якого і народилися близнюки, яких у неї

теж вилучили, але жінка все ж таки їх знайшла і вивезла до Європи, і що вже у Франції під час одного із судових процесів вона довідалася справжнє ім'я свого ката та зрозуміла, що це і є її старший син: саме після цього почалися п'ять років її мовчання. Не знаючи цього всього, Сімон звинувачує матір, що вона *«стає нестямною, шаленіє, вона ламається, якщо вам так більше подобається, вона придумує собі живого чоловіка, хоча той уже бозна-коли помер, і ще одного сина, якого ніколи не існувало, ідеальну побрехеньку про дитину, яку вона хотіла би мати, яку вона могла би любити, ця шльондра, і тепер вона хоче, щоб я шукав те дитя!»* (Мувад, 2018: 18). Нотар Ермій Лебель стверджував, що через мовчання Наваль *«вбивала себе, і тривалий час ми не могли збагнути, чому»* (Мувад, 2018: 18), а фельдшер Антуан Дюшарм у шпиталі спочатку сумнівався у правдивості такого мовчання: *«Якось уночі я прокинувся з дивною думкою. Може, вона говорить, коли мене там немає? Може, вона говорить, коли сама? Я приніс касетного магнітофона. Спочатку я не наважувався. Я не мав права. Якщо вона говорить сама з собою, це її вибір. Я поклявся собі ніколи тих записів не слухати. Записувати і ніколи не довідатися. Записувати...»* (Мувад, 2018: 39), а потім таки записав його на магнітофонні касети – понад 500 годин, але таки не наважився слухати.

Проте мовчання Наваль стало не божевіллям, а її персональним способом не лише жити далі з тим, що вона зазнала раніше і що усвідомила зараз, але й дати всім своїм дітям шанс вийти за межі транспоклінневих травм родини, перестати бути їх заручниками, якщо вони виконають її заповіт. У таких ситуаціях І. Козловський говорив про компенсаторний механізм «внутрішнього спостерігача», який має допомогти людям опанувати себе й пережити глибоку внутрішню травму: *«це важливий момент – коли ми усвідомлюємо, коли запускаємо внутрішнього спостерігача з тим, щоб не просто спостерігати, а включати його у прийняття тих чи інших рішень, як внутрішніх, так і зовнішніх»* (Кошкіна, 2022).

Не випадково рішення Жанн дізнатися про минуле своєї родини приймається під впливом прослуховування аудіокасет із мовчанням матері, а у фіналі близнюки слухають записи цього мовчання разом.

6. Чому важливі три покоління родини?

М. Волінн підкреслює, що З. Фройд відкрив психологічний патерн відтворення травми, який назвав «нав'язливим повторенням» і розглядав як спробу підсвідомості відтворити нерозв'язане колись, аби мати можливість виправити його зараз. Він апелює і до К.-Г. Юнга з його усвідомленням, що ми можемо повторювати наші несвідомі транспоклінні патерни, допоки не виведемо їх на світло усвідомленості. З урахуванням останніх успіхів комп'ютерної томографії мозку нідерландський психіатр Бессель ван дер Колк, досліджуючи посттравматичні стреси, пояснив, що *«під час травми центр мови відмовляє, як і медіальна префронтальна кора – частина мозку, відповідальна за переживання теперішнього моменту. Він описує безмовний жах травми як досвід втрати дару мови, звичайну справу, коли мозкові шляхи запам'ятовування загальмовані під час періодів загрози чи небезпеки»*: *«Проте ця тиша не абсолютна: слова, образи та імпульси, що фрагментуються після травматичної події, виникають заново і формують таємну мову наших страждань, які ми несемо з собою. Ніщо не зникає безслідно. Ці частинки просто отримують інший маршрут»* (Волінн, 2023: 28–29).

В. Мувад будує свою п'єсу так, що в ній кожне нове покоління родини має складно пояснювану для їх сучасників симптоматику, зрозумілу лише в процесі повернення в історію попередніх поколінь, тобто за логікою сучасних трансперсональних досліджень, *«іноді біль ховається доти, поки не зможе знайти шлях для вияву чи розв'язку. Часто він виявляється у наступних поколіннях у формі складно пояснюваних симптомів»* (Волінн, 2023, 36).

Уже на початку твору вустами мудрого та чесного нотаря драматург готує нас до того, що *«є пояснення усьому цьому»* і *«це все не просто так»* (Мувад, 2018: 15). Ми бачимо, як, наприклад, майже нічого не знаючи про власну родинну історію та генеалогію, Жанн спочатку

намагається збагнути витoki власної садинокості суто математичним шляхом, через теорію графів, яку вона викладає студентам, концентрується на задачі, яку неможливо розв’язати, і в такому аспекті хтось із членів однієї родини у тій чи іншій точці втрачає можливість бачити інших членів родини.

Цікаво, що для пошуків відповідей щодо життя і поки що незрозумілої травми своєї матері дійові особи Жанн і Сімон привідкривають лише її персональну історію, але для реципієнтів «Пожеж» драматург створює набагато ширше полотно, розкриваючи взаємини самої Наваль з її матір’ю Жіган і бабусею Назірою. Обидві старші жінки належать до тих жіночих поколінь Сходу, які не мали права на освіту, власний життєвий вибір і персональне «Я», на народження дитини, яку не приймала родина, причому в бабусі набагато більше життєвої мудрості та любові до Наваль, аніж у її матері, яка, власне, і заточила вагітну юнку в будинку, забравши в неї весь одяг, а потім відібрала її немовля та викреслила його з кола родини. Бабуся ж, навпаки, співчуває онуці, але ніяк не прагне їй допомогти: жінки коряться родовим забобонам, бояться колективного осуду і з покоління в покоління відбирають щастя у своїх дочок: *«Усе це з нами стається через злидні, Наваль, – бідкається бабуся. – Нема краси навколо нас. Тільки злоба від життя важкого і безпросвітнього. Ненависть визирає з-за кожного рогу»* (Мувад, 2018: 31). Бабуся остаточно злягла, коли побачила, як страждає Наваль, втративши власне немовля. Вмираючи, вона переступає через усі родові та колективні забобони і просить онуку ніколи не миритися з несправедливістю, набути в житті власний голос (тут ми пригадуємо постколоніальні постулати про те, що підпорядковані такого голосу не мають, за них завжди говорять та вирішують інші) і почати нарешті ним користатися: *«Ми, наша родина, жінки нашого роду, вже давно зав’язли у гніві: я сердилася на свою матір, твоя мати сердиться на мене, як і ти гніваєшся на свою матір. Своїй доньці у спадок ти теж залишиши гнів. Треба розірвати цей ланцюг»* (Мувад, 2018: 33). Бабуся заповідає Наваль залишити село, у якому неможливо бути щасливою, навчитися читати, писати, рахувати та думати, а потім повернутися в село та написати на камені над могилою її ім’я. Також лише в контексті останньої волі бабусі прояснюється дивне бажання самої Наваль, висловлене у її заповіті щодо способу її поховання: симетричність обох заповітів немов би вплітає окрему історію Наваль в історію її бабусі, чий останні слова і визначили долю дівчини.

Прикметно, що сучасна наукова думка, так само як і культура, починає приділяти особливу увагу транспоклінному родинному досвіду як проясненню того, що відбувається з конкретною людиною зараз: «нові тенденції у психотерапії тепер починають виходити за межі травми окремої людини і охоплювати травматичні події в родинному та соціальному анамнезі як частину загальної картини... Останні дослідження у галузях клітинної біології, неврології, епігенетики та психології розвитку підкреслюють важливість вивчення як мінімум трьох поколінь родинної історії, щоб зрозуміти механізм в основі повторюваних патернів травми та страждань» (Волінн, 2023: 29). Ми дізнаємося, що Наваль виконує бабусин заповіт, через кілька років повертається в село, аби написати арабською на могильному камені її ім’я – і це, як виявляється, перша епітафія на кладовищі: нарешті бодай одна людина по смерті зберігає ім’я та пам’ять по собі. Прикметно, що саме із цього вчинку Наваль розпочинає для себе власну суб’єкту історію.

Тісний зв’язок життєвої історії Наваль саме з її бабусею вбачається не випадковим. М. Волінн, спираючись на сучасні досягнення клітинної біології, говорить про «тіло родини» як про три покоління біологічного роду, в організмі яких може жити й успадковуватися та сама генна інформація, у тому числі пов’язана і з транспоклінними травмами, причому така інформація передається і по материнській, і по батьківській лінії і отримує назву «клітинної пам’яті», коли спадкові зміни роботи генів відбуваються без змін послідовності ДНК (Волінн, 2023: 38–56). Також дослідник обґрунтовує категорію «родинна свідомість», наголосивши, що «ми

отримуємо через маму аспекти материнства нашої бабусі»: «Травми, яких зазнала бабуся, її болі та жалі, труднощі в дитинстві чи з дідусем, втрата близьких, що передчасно померли, – усе це певною мірою визначає обставини, у яких вона ростила нашу маму. Якщо ми подивимося на ще одне покоління назад, те саме, імовірно, відповідатиме обставинам, у яких росла наша бабуся. Подробиці подій, що сформували їхні життя, можуть бути приховані від нашого зору, але вплив цих подробиць все одно можна глибоко відчувати» (Волінн, 2023: 57). Цікаво, що від дітей Наваль, які перебувають у пошуку, глибинна родинна історія Наваль лишається прихованою, на відміну від читачів тексту драми чи глядачів вистави, перед якими діють персонажі з минулого.

Також звертаємо увагу на розірваний зв'язок між Наваль та її дітьми, оскільки їх при народженні відразу відлучають від матері: «коли мати має якусь успадковану травму чи пережила розрив зв'язку зі своєю матір'ю, це може впливати на тонкий зв'язок, що формується з її немовлятам, і цей зв'язок більш ймовірно розривається» (Волінн, 2023: 58). У випадку з Нігадом бачимо взагалі парадоксальну ситуацію, коли зустріч матері і сина, які все життя шукали одне одного, відбувається як обопільна трагедія, оскільки ані син не впізнає матір, ані вона – сина. Так само Жанн і Симон, яких матері вдалося знайти лише через п'ять років їхнього життя, не стають для неї рідними й бажаними дітьми (і це при тому, що мати усвідомлює: «вони живі, гарні, розумні, чуйні, у них свої перемоги і поразки, вони вже намагаються дати сенс власному життю, своєму існуванню» (Мувад, 2018: 85)), але і матір є для них ледь не чужою людиною. Лише «розслідування» про її життєвий шлях радикально змінює ставлення Жанн і Сімона до Наваль.

6. Квест. Пам'ять і масова література

До «розслідування» своїх дітей залучає сама Наваль, коли заповідає їм вручити запечатані конверти своїм батькові та старшому брату, але Жанн і Симон довго пручаються виконанню цієї волі покійної матері. Першою потребою зазирнути за лаштунки видимого життя матері відчуває донька Жанн, яка переконує свого брата Сімона здійснити цей пошуковий шлях разом: «Це не їй потрібно. Це потрібно мені. І тобі. На майбутнє. Але спершу потрібно відшукати її, маму, у тому житті, в тому, яке всі ці роки вона ховала від нас» (Мувад, 2018: 61). На якомусь етапі Симон з Ермієм Лебелем також долучаються до цього пошуку і наприкінці п'єси сходяться разом із Жанн в одній точці.

Драматург розгортає перед нами інтенсивний квест, наближений до стандартів сучасної масової літератури, квест, у якому «нічого невідомо заздалегідь», «нічого достеменно невідомо» (Мувад, 2018: 94), а кожна нова знахідка ставить безліч нових запитань, що відразу наближує книгу до масової літератури, так само як і поява двійника Наваль – дівчини Савди, яка супроводжує її у пошуках сина, як і показовий фетиш – клоунський ніс, який, зрештою, дає головну розгадку, ким саме для Наваль виявляється її кат.

Тим, хто дошукується відповідей на болючі запитання, перервати родинне мовчання допомагає чимало інших людей у Франції, Лівані та Ізраїлі – це і вже відомі нам нотар Ермій Лебель і фельдшер Антуан Дюшарм, і нові епізодичні персонажі – старець Абдессамат Даразія з рідного села Наваль знає все і про всіх, але переконаний, що Наваль і Савда – не реальні, а легендарні жінки; безіменний лікар сиротинця в Лівані скеровує пошуки на південь країни; Мансур – гід у музеї в'язниці Кфар Райят – відправляє Жанн до сторожа; шкільний сторож Фагім колись працював у тюрмі Кфар Райят і знає тамтешню історію поневірянь Наваль; міліціант у сучасному ліванському поселенні споряджає Сімона та Ермія Лебеля на пошуки Шамседдіна – «лідера усього протилежного південного регіону» (Мувад, 2018: 92); бакалійник розповідає чоловікам про прийомного сина родини Гарманні; зрештою, сам Шамседдін достеменно знає, як сирота Нігад, не знайшовши свою матір, перетворюється на ката Абу Тарека, а потім стає схибленим художником смерті. Перед нами постає «справжня головоломка», і лише у фіналі твору «усі частини з'єдналися» (Мувад, 2018: 98).

У процесі пошуків Жанн і Сімон постійно долають свій страх знайти те, що додасть їм болю, переживають не одну гру в запитання і відповіді, поступово усвідомлюють унікальність своєї покійної матері та навіть самі не відразу помічають, як сильно починають її любити. Згадаймо, що І. Козловський постійно наголошував, наскільки для людини важливо бачити власну історію, розуміти її сенс, створювати з неї розповідь, що не дарма в багатьох архаїчних суспільствах історія була методом лікування (Лівін, 2019), даючи людині розуміння, «як йти далі, не ламаючись, не спекулюючи на травмі» (Кошкіна, 2022). Наваль, для якої пазли головоломки склалися ще за п'ять років до смерті, вибирає мовчання як спосіб не сказати зайвого в ситуації усвідомлення, що *«існує така правда, яка проявляється тільки у ситуації, коли її віднаходять»* (Мувад, 2018: 111). У такому контексті нарешті її багаторічне вимушене мовчання стає зрозумілим і сприймається не як безумство, а як мудре та виважене рішення, яке їй самій коштувало чималих внутрішніх зусиль.

7. Війна

За обмеженого текстового обсягу п'єси в «Пожежах» маємо чимало моторошних картин війни, яка сприймається не через батальні події, а через страждання насамперед цивільних людей. Частково лінія арабо-ізраїльської війни корелює з війною неосвічених людей проти своїх нащадків, що ми бачили на прикладі родинної історії Наваль, проте про сцени, у яких наслідки війни стають маркерами театру жорстокості, можна говорити окремо, при тому, що драматург узагалі уникає будь-яких політичних контекстів.

Уперше власне війна зринає в історії ліванської дівчинки Савди, яка з батьками перебуває в таборі біженців після того, як їх будинок спалено: *«Батьки мені нічого не кажуть. Вони нічого мені не розповідають. Я запитую їх: «Чому ми залишили Південь?». Вони відповідають: «Забудь. Буде краще. Не думай про це. Немає ніякого Півдня. Неважливо. Ми живі і їмо щодня. Тільки це і важливо. Вони кажуть: «Тут війна нас не дістане». Я кажу їм: «Війна дістанеться до нас. Земля поранена червоним вовком, який пожире її». Мої батьки нічого не розповідають. Я кажу їм: «Пам'ятаю, ми втікали посеред ночі, якись чоловіки вигнали нас із нашого будинку. Вони зруйнували його». Батьки ж відповідають: «Забудь». Я кажу: «Чому тато стояв на колінах перед палаючим будинком і плакав? Хто спалив наш будинок?». Мені відповідають: «Усе це неправда, Савдо. Тобі наснилося, тобі наснилося...»* (Мувад, 2018: 42–43).

Метафорою війни як червоного вовка, який пожирає все і всіх, наповнено чимало епізодів п'єси. Ми бачимо спустошений сиротинець на півдні Лівану, у Набатіє, так само як і у Кфар Райяті, звідки біженці викрали всіх дітей, аби через них помститися за свої упрямості. Лікар сиротинця нічого не може зрозуміти у справжніх причинах війни: *«Ніхто нічого не розуміє. Брат стріляє в свого брата, а батько – в сина»* (Мувад, 2018: 50); він намагається представити війну як алогічне безкінечне плетиво, яке множить страждання та не має перспективи логічного завершення: *«Два дні тому міліціанти повісили трьох підлітків, які подалися за межі табору. Чому міліціанти повісили трьох підлітків? Тому що два біженці з табору згвалтували і вбили дівчину з села Кфар Саміра. Чому ті два типи згвалтували дівчину? Тому що міліціанти каменювали родину біженців. Чому міліціанти їх забили камінням? Тому що біженці спалили будинок. Чому біженці спалили будинок? Щоб поквитатися з міліціантами, які зруйнували криницю, що викопали біженці. Чому міліціанти зруйнували криницю? Тому що біженці спалили урожай біля ріки Собаки. Чому вони спалили врожай? Точно є якийсь привід, я не пам'ятаю вже, цю історію можна ще довго розказувати, вона тягнеться як нитка за голкою»* (Мувад, 2018: 50–51).

Кілька моторошних сцен, пов'язаних зі знеціненням будь-чійого людського життя під час війни, визначають фобії Наваль у майбутньому мирному житті. Так, її страх перед автобусами пояснюється тим, що в Лівані на її очах розстріляли автобус, повний цивільних людей. І хоча їй самій вдалося його покинути, вона бачила, як *«автобус загорівся, запалав з усіма, хто був*

усередині, запалав зі старими, з дітьми, з жінками, з усіма! Одна жінка спробувала вибратися через вікно, та солдати вистрелили в неї, і вона так і залишилася верхи на вікні, з дитиною на руках, її шкіра танула, и все тануло, всі згоріли!» (Мувад, 2018: 59).

Найжахливіше, що В. Мувад реінтерпретує війну не як конфлікт між ворогуючими державами й арміями, а як жахливе внутрішнє протистояння всередині самого Лівану, як тотальне емоційне засліплення багатьох людей, великою мірою зумовлене тим, що зацікавлені в розпалюванні війни сили користуються родовими забобонами та неосвіченістю великих людських мас. Не випадково Наваль і Савда намагаються вести просвітницьку діяльність, випускають газету, оскільки у війні «важливо жити не лише собою, а й зв'язками з іншими, бути пов'язаним з кимось. Реалізувати в такий спосіб свою любов. Це допомагає людині гідно проходити крізь випробування» (Лівін, 2019). Проте редакцію газети розгромлено, а її співробітників убито, темні часи максимально унеможливають поширення світла, з яким асоціюються у п'єсі грамотність, знання й інформаційна правда: адже спалено навіть будинки тих людей, які просто читали газету.

У тексті п'єси є лише одна верифікована дата – це 1978 рік, відколи розпочинається існування в'язниці Кфар Райят, у якій Наваль провела 10 років. Ми знаємо, що це рік чи не найбільших збройних конфліктів у південному Лівані, коли цивільні жертви обраховувалися тисячами, тож не випадково драматургом постійно згадується Південь. Проте Наваль і Савда ведуть мову про війну тривалістю у сто років, причому Наваль вважає, що це тільки її початок і що це буде «остання війна світу» (Мувад, 2018: 62).

Чимало уваги приділено тому, як війна докорінно міняє людей. Так, юна Савда в момент самооборони вбиває міліціанта, який їм погрожував і хизувався тим, як убивав своїх співгромадян: *«Бачиш ці черевики? Цієї ночі ми зняли їх із ніг трупів. Кожного, хто носив їх, ми вбили впритул, дивлячись очі в очі. Вони казали нам: «Ми з однієї країни, ми однієї крові», – а ми їм проломлювали черепа, а потім забирали черевики. Спочатку у мене тремтіла рука»* (Мувад, 2018: 66–67). Наваль бере на себе провину Савди, і для того, аби переконати всіх, що Савда – це саме вона, їй доводиться постійно співати в тюрмі. Ба більше, відпускаючи Савду, вона благає її не мститися всьому світові: *«Знаєш, ми не любимо війну, але змушені її вести. Ми не любимо нещастя, а живемо ними. Ти хочеш мститися, палити будинки, змусити їх відчувати те, що відчуваєш сама, щоб вони зрозуміли, щоб вони змінилися. Ти хочеш покарати їх, щоб вони зрозуміли. Однак уся ця дурнувата гра живиться дурістю і тим болем, який тебе засліплює...»* (Мувад, 2018: 73). Війна призводить до того, що в пошуках сенсу життя, за відсутності справедливості й освіти, юний Нігад стає тюремним катом Абу Тареком і, засліплений злобою, не впізнає навіть власну матір, яку кілька років не лише жорстоко гвалтує, але й піддає іншим тортурам: *«коли підвішували мене за ноги, коли поливали водою з електричним струмом, коли цвяхи під нігті, коли наводили на мене заряджений холостими пістолет...»* (Мувад, 2018: 85). Війна робить із безневинного сторожа серійного вбивцю немовлят, народжених у тюрмі згвалтованими жінками...

У монолог Наваль, звернений на суді до її ката Абу Тарека, драматург вкладає власну філософію війни, коли *«кожна земля, кожна мова, кожна минушина відповідають за свій народ, а кожен народ відповідальний за своїх зрадників і героїв. Відповідальний за своїх катів і жертв, відповідальний за власні перемоги і поразки»* (Мувад, 2018: 85). Проте, крім такої загальної відповідальності, Наваль, навіть усвідомивши, що її катував у тюрмі старший син, знаходить у собі сили розділити ненависть до ката і любов до сина. Давши собі обітницю мовчання, вона всю свою любов до дітей висловлює через письмо – ми чуємо це у її листах, які вголос зачитують її діти, коли всі таємниці уже розкрито і близнюки зустрілися з Нігадом – своїм братом і батьком. Нігад отримує два листи від померлої Наваль: один – для батька близнюків, ката їхньої матері, сповнений ненависті та гордовитої зверхності жінки, яка відмовилася все життя

чутися жертвою, а другий – від ніжної матері, яка шукала свого сина багато років і, попри все, любила його, а «там, де любов, там немає місця ненависті» (Мувад, 2018: 107). Для своїх дітей-близнюків Наваль у такий спосіб скасовує безперервність транспоколінної історії родових страждань, помсти й ненависті: пам’ятаємо, що саме завдяки виявленню джерела наших міжпоколінневих травм наші «привиди» – патерни, які підсвідомо керують нами – можуть більше не переслідувати нас, а просто стати нашою історією (Волінн 2023, 69).

8. Висновки

П’єса Ваджі Мувада «Пожежі» в українському перекладі розширює контекстуальне поле сучасних драматургічних інтерпретацій геноцидної війни в аспектах травми / посттравми, пропонуючи через історію однієї родини, через своєрідну родинну сагу, розмову про те, як позбутися негативних спадкових патернів і переплавити глибоку особисту травму в родинну історію, яка засвідчить подолання травми та припинення її подальшого транспоколінневого тиражування. Актуальність п’єси для сучасного українського читача спричинена також суголосністю екстремального досвіду українців у повномасштабній війні, про що свідчать топос біженців, жіночий дискурс війни, дослідження руйнівних впливів геноцидних конфліктів на людські спільноти й особистості. Філігранно опрацьована драматургом стратегія посттравматичного зовнішнього мовчання розкриває механізми глибинної внутрішньої роботи індивідуальної людської пам’яті всередині психіки окремої людини, яка пережила травму / комплекс травм. Важливо, що сучасний драматург у прагненні наблизити читача до сприйняття глибинних дискурсів війни, травми, транспоколінного трагізму максимально використовує потенціал сучасної масової літератури, яка концентрується на швидкій, майже кінематографічній подієвості, багатоплановості, детективних сюжетах, квестах, створенні в реципієнта ілюзії, що в конкретний момент дії він знає набагато більше, ніж персонажі твору. І саме це робить п’єсу захопливою і водночас глибокою, почасти знімає її травматичну напругу, чим, власне, і зумовлена її успішна рецептивна історія, у тому числі екранізація та Велика театральна премія Французької академії.

Література:

1. Бондарева О. Сучасні драматургічні антології у контексті антологізації українських культурних процесів. Стаття 1. Етап пошуку форматів (1979–2014). *Курбасівські читання*. № 16. Київ : НЦТМ ім. Л. Курбаса, 2021. С. 50–86.
2. Волінн М. Це почалося не з тебе. Як успадкована родинна травма формує нас і як розірвати це коло / Пер. з англ. Харків : Віват, 2023. 288 с.
3. Галета О. Нова словесність: українська література в антропологічній перспективі. Львів : Видавництво Львівського католицького університету, 2023. 248 с.
4. Герасименко Н. Словами очевидців: література від Євромайдану до війни. Тернопіль : Джура, 2019.
5. Кошкіна С. Ігор Козловський: Єдиний спосіб пережити травму – в тому числі травму війни – зробити з неї досвід. URL: https://lb.ua/news/2022/08/19/526416_igor_kozlovskiy_iediniy_sposib.html.
6. Лівін М. Вас ніколи не катували? Історія Ігоря Козловського про 700 днів у донецьких підвалах. Як пережити посттравматичний стресовий розлад. URL: <https://www.the-village.com.ua/village/city/city-experience/290723-vas-nikoli-ne-katuvали-istoriya-igorya-kozlovskogo-pro-700-dniv-u-donetskih-pidvalah>.
7. Мувад В. Пожежі : п’єса / Пер. з фр. Львів : Видавництво Анетти Антоненко, 2018. 112 с.
8. Пухонська О. Поза межами бою. Дискурс війни в сучасній літературі. Брустури : Дискурсус, 2022. 288 с.
9. Рябченко М. Жанрова різноманітність воєнної прози в сучасній українській літературі. *Najnowsza słowiańska literatura i kultura popularna. Figury swojskości i obcości współczesnego świata w literaturze i kulturze popularnej krajów słowiańskich*. Zielona Góra: Uniwersytet Zielonogórski, 2019. P. 277–289.
10. Скоріна Г. Книжки, написані військовими про війну, життя і любов. *Історична правда*. 2023, 10 лютого. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/>.
11. Улюра Г. Писати війну. Київ : Темпора, 2023. 320 с.
12. Bondarewa O., Bracki A. Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna jako otwarta antologia: “Kolekcja teatralna” Wydawnictwa Anetty Antonenko. *BIBLIOTEKARZ PODLASKI*. 1/2022. S. 247–265.

References:

1. Bondareva, O. (2021). Suchasni dramaturhichni antolohiyi u konteksti antolohizatsiyi ukrayinskykh kulturnykh protsesiv. *Stattya 1. Etap poshuku formativ (1979–2014)* [Contemporary dramatic anthologies in the context of anthologizing Ukrainian cultural processes. Article 1. The stage of searching for formats (1979-2014)]. *Kurbasivski chytannya*. № 16. Kyiv: NTSTM im. L. Kurbasa.
2. Vollin, M. (2023). Tse pochalosya ne z tebe. Yak uspadkovana rodynna travma formuye nas i yak rozirvaty tse kolo [It didn't start with you. How inherited family trauma shapes who we and how to end the cycle] / Per. z anhl. Kharkiv: Vivat. 288 p. [in Ukrainian].
3. Haleta, O. (2023). Nova slovesnist: ukrayinska literatura v antropologichniy perspektyvi [New literature: Ukrainian literature in an anthropological perspective]. Lviv: Vydavnytstvo vivskoho katolytskoho universytetu, 2023. 248 p. [in Ukrainian].
4. Herasymenko, N. (2019). Slovamy ochevydtsiv: literatura vid Yevromaydanu do viyny [In the words of eyewitnesses: literature from Euromaidan to the war]. Ternopil: Dzhura [in Ukrainian].
5. Koshkina, S. (2022). Ihor Kozlovsky: Yedyny sposib perezhyty travmu – v tomu chysli travmu viyny – zrobyty z neyi dosvid [Ihor Kozlovsky: The only way to survive a trauma – including the trauma of war – is to turn it into an experience]. [in Ukrainian].
6. Livin, M. (2019). Vas nikoly ne katuvaly? Istoriya Ihorya Kozlovskoho pro 700 dniv u donetskykh pidvalakh. Yak perezhyty posttravmatychny stresovy rozlad [Have you never been tortured? Ihor Kozlovsky's story about 700 days in Donetsk cellars. How to survive post-traumatic stress disorder]. URL: <https://www.thevillage.com.ua/village/city/city-experience/290723-vas-nikoli-ne-katuvali-istoriya-igorya-kozlovskogo-pro-700-dniv-u-donetskih-pidvalah> [in Ukrainian].
7. Muavad, V. (2018). Pozhezhi: P'yesa / Per. z fr. Lviv: Vydavnytstvo Anetty Antonenko. 112 p. [in Ukrainian].
8. Pukhonska, O. (2022). Poza mezhamy boyu. Dyskurs viyny v suchasniy literature [Outside of combat. Discourse of war in modern literature]. Brustury: Dyskursus. 288 p. [in Ukrainian].
9. Skorina, H. (2023). Knyzhky, napysani viyskovymi pro viynu, zhyttya i lyubov [Books written by soldiers about war, life and love]. *Istorychna pravda*. 2023, 10 lyutoho. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2023/01/10/162274/> [in Ukrainian].
10. Ryabchenko, M. (2019). Zhanrova riznomanitnist voyennoyi prozy v suchasniy ukrayinskiy literature [Genre diversity of military prose in modern Ukrainian literature]. *Naynovsza slavonic literature and popular culture. Builds of svoyskosci and obcosci of the modern world in literature and popular culture of slavonic countries*. Green Mountain: Greenmountain University, P. 277–289 [in Ukrainian].
11. Ulyura, H. (2023). Pysaty viynu [To write war]. Kyiv: Tempora. 320 p. [in Ukrainian].
12. Bondarewa, O., Bracki, A. (2022). Wydawnicza kolekcja dramaturgiczna^[1] jako otwarta antologia: “Kolekcja teatralna” Wydawnictwa Anetty Antonenko [Publishing dramaturgical collection as an open anthology: “Theater Collection” by Anetta Antonenko Publishing House]. *BIBLIOTEKARZ PODLASKI*. № 1. P. 247–265 [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 25.04.2024

The article was received 25 April 2024