

зоологічних інстинктів войовничого російського імперіалізму.

Аналізуючи психоісторію української літератури, Н.Зборовська використовує методологію класичного психоаналізу, який розглядає еволюцію особистості як етапи сексуального розвитку. Ключовими етапами у формуванні особистості є материнський період розвитку, що триває до п'яти років, і батьківський етап розвитку, яскраво виявлений у період статевого дозрівання. Під час материнського періоду в дитини формуються такі риси, як доброта, лагідність, здатність співпереживати, а під час батьківського — честь, мужність, почуття обов'язку тощо. Колоніальний статус України призвів до відчутних деформацій у такій особливо чутливій сфері життя суспільства, як література. У монографії Н.Зборовської проводиться думка, що у здорових суспільствах література як один із найбільш інтелектуальних видів мистецтва несе гармонійний баланс материнського й батьківського компонентів, тоді як у колоніальних літературах існує їхня

диспропорція. Знищений Російською імперією батьківський компонент українського суспільства, що відповідає за мужність і аналіз ситуації, у ХХ столітті призвів до посилення фемінізації української літератури. Це дало підстави Є.Маланюку стверджувати, що “ми є взагалі нацією жіночою”<sup>6</sup>. Тому “Код української літератури” — це смілива спроба аналізу хвороб української літератури в контексті її колоніальної та постколоніальної історії, якою Н.Зборовська повертає українську літературу від постмодернізму до внутрішнього світу людини, висуваючи на передній план такі категорії, як совість, мораль, відповідальність, почуття співпереживання та громадянського обов'язку, і ставить українську літературу перед серйозною проблемою, куди їй рухатись далі.

*Володимир Даниленко*

---

<sup>6</sup> Маланюк Є. Жіноча мужність // *Українські періодичні видання для жінок в Галичині (1853—1939)*. Анотов. каталог. — Л., 1996. — С. 88.

## У ПОШУКАХ НОВІТНЬОЇ МЕЛЬПОМЕНИ: “МІФОПОЕТИЧНИЙ МАНЬЄРИЗМ” СУЧАСНОЇ УКРАЇНСЬКОЇ ДРАМАТУРГІЇ

**Бондарева О.Є. Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання. Монографія. — К.: “Четверта хвиля”, 2006. — 512 с.**

Ситуація множинних кризових “пост”, що склалася в українському суспільстві “постколоніальної доби” (а відтак — і в культурі) та триває і досі (синдром “пост-Майдану”), розкрила перед звільненим спочатку від соцреалістичних канонів, ідеологічних догм, а відтак і від “високих обов'язків” постмодерним мистецьким поколінням нічим не обмежені (хіба що мірою обдарування автора) можливості вияву власного креативного “я”. Руйнування, деструкція старих ідеологічних міфів імітат-культури стає однією з чільних рис української постмодерної письменства к. 80-х — поч. 90-х рр., проймає всі її роди й жанри, зокрема і драму — одну з найдавніших сторінок “тексту культури” (Ю.Лотман). Однак життєздатність драматургічної літератури сьогодення, її репрезентативність викликає багато в кого сумніви: “...чи існує сучасна українська драма”<sup>1</sup>? Безперечно, ці сумніви породжені вагомими причинами, серед яких фахівці виокремлюють як

найсуттєвіші відсутність органічного зв'язку новітньої української драматургії та сучасної театральної політики, розпорошеність драматургічних текстів і неформованість належного наукового контексту, невдале “експериментаторство” окремих авторів, адже “соціокультурна маргіналізація драматургічного дискурсу на гребені формального експериментаторства відкриває його для непрофесіоналів, а відтак для окремих авторів “нежанровість” художнього мислення межує з шахрайством” (с. 414).

Яка ж вона, сучасна драматургія? Які шляхи її розвитку? Чи часом модні “інтертекстуальні стратегії” насправді — не оманлива усмішка Авгура, що тільки маскує кризу жанру? Саме ці питання і визначили предмет дослідження монографії О.Бондаревої “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв'язку через жанрове моделювання”.

Шляхом глибокого наукового аналізу кореспондування міфу як “коду для конструювання”, “статусного наративу”,

---

<sup>1</sup> Даниленко В. Театр у шухляді // *Кур'єр Кривбасу*. — 2006. — № 199 (червень). — С.173-179.

“сюжетної матриці” та інших його функціональних виявів із драмою дослідниця спростовує соціологічний міф про кризу сучасної української драматургічної літератури, розкриває основні етапи її становлення і розвитку — від деміфологізації до реміфологізації, а відтак і витворення численних авторських міфів через ігрові стратегії з різними рівнями дискурсу, а також аналізує тематичний і жанровий її спектри.

Перший розділ монографії (“Міфотворча і міфоруїнніва тенденції у драматургічних жанрах останньої третини ХХ — початку ХХІ століть”) присвячений теоретичним питанням (“Тотальна” міфопоетика як драматургічна жанротворча стратегія”), зв’язку міфу як культурологічного явища та “матриці конструювання” із родовою природою драми, окреслення інструментарію і категорій, що ними оперує авторка в наступних розділах (до прикладу, на с.42-52 подано “різні амплуа” міфу в драматургії означеного періоду).

Постмодерна драма, відходячи все далі від такої житкової в попередніх культурних парадигмах Аристотелевої драматургічної теорії, відмовляється від актуалізації зовнішньої дії чи розгортання сюжету за принципом причинно-наслідкової каузальності, тому, як наголошує О.Бондарева, актуальним стає дослідження “процесуальної взаємодії” міфу і драми “на рівні міфологічних наративів, статусних опозицій, сюжетних матриць, комунікативних стратегій і символічних форм”, а також нового міфоцентричного дискурсу сучасного драматургічного жанрового моделювання” (с. 52).

Розглядаючи в другому розділі (“Варіювання соціальних міфів у драматургічному процесі останньої третини ХХ — початку ХХІ століть”) постмодерну українську драматургічну літературу на різних етапах оформлення новітніх “жанрових локусів”, дослідниця говорить про кінець 70-х як початок цього процесу, пов’язаного з відмовою окремих авторів від панівної в часи радянської офіціозної драматургії документальної стратегії історичної драми й уведення ними в тлумачення історичних подій ігрового драматургічного модусу, актуалізованого ревізією історико-політичних сюжетів ХХ ст. та “переформатуванням” моделі протагоніста.

Драматургія 1980—90-х виводить на театральний кін нові типи персонажів, її шлях пролягає через реміфологізацію радянської історії як “совкової міфології” до постмодерністського “скасування історії” та перенесення опозиції національного міфу в особливе, епістимологічне ігрове поле. Через

грунтовний фаховий аналіз окремих творів українських авторів, проводячи типологічні паралелі до російської та західноєвропейської драматургії, О.Бондарева простежує оновлення драматургічних жанрів, звільнення їх від фальшивого ядра “псевдохудожньої системи соцреалізму”. Народження “авторських міфів” трансформує жанрове ядро п’єс, робить його дедалі примарнішим; реміфологізація ключових “сюжетів” радянської історії в ігровому полі породжує, як доводить літературознавець, “маньєристично-гібридні жанрові форми”. Універсальним культурним принципом для творів такої якості стає гетерогенний колаж; спостерігається поєднання паралельно актуального й симулятивного сюжетів, актуалізуються семантичні поля “театр історії”, “іронія історії”, “історія як гра” та ін. Клоунада на “звалищі історії”, що її розігрує постмодерна драма, покликана звільнити суспільну свідомість від привидів і штампів соцреалістичної традиції. Простежуючи вільну авторську гру із забронзовілими ідолами революції в “постісторичних перформансах” В.Діброви (“Двадцять такий-то з’їзд нашої партії”, “Короткий курс”), авторка розкриває особливості мовних стратегій як характерного явища української постмодерної драми, так і рис ідіостилю конкретного автора. Цікаві її міркування про зумовленість уваги “новохвилівців” до “жанрових матриць жертвового ритуалу”, що свідчить про якісно новий період розвитку української постмодерної драматургії, пов’язаний із потребою “упорядкувати новітній хаос” через “сакральні жертви та посвятницькі містерії”.

У дослідницькому об’єктиві О.Бондаревої — і трансформація “модерністського міфу про Творця” в постмодерністській драмі, початок якої — у руйнуванні новітніми ігровими стратегіями офіціозного канону “біографічної” драми (розділ “Митець як міф та антиміф”). Шляхом типологічного зіставлення п’єси Ю.Щербака “Сподіватись” із творами “Завистник” М.Арбатової та “І все-таки я тебе зраджу” Н.Нежданної літературознавець простежує, як ламаються канони белетристичних міфів попередньої доби, долається ідеалізація і канонічна схематизація характерів, ілюстративна хронікально-епізодична “псевдоархітектоніка”. Вдалою знахідкою стало типологічне зіставлення п’єс двох українських авторів різного покоління про Лесю Українку (Ю.Щербака і Н.Нежданної), що дало змогу простежити типологію обробки реального біографічного матеріалу та його “вживлення” у драматичний сюжет на прикладах двох форм художнього мислення — оновленого

реалістичного та симультанного (несимволічного /необарокового). Дослідниця акцентує принципово різний характер актуалізації танатологічних мотивів, присутніх у надтекстових та внутрішньотекстових “параметрах” п’єс, специфіку символічної проєкції цитат із листів Лесі Українки обома авторами (трансформацію “ідентичного цитування” в різних текстуальних площинах двох творів); її увагу привертають і “мовні стратегії” постмодерної драми Н.Нежданой (задіяння резервів “вторинної мови”, інших плюральньо-вербальних семантичних полів). Такий усебічний аналіз дає змогу розкрити “механізм” трансформації біографічної драми в символіко-алегоричну.

Еволюцію “біографічної” драми простежує авторка монографії і на матеріалі драматургічного циклу В.Герасимчука “П’єси про великих”, циклу, як вона стверджує, неоднорідного за художньою стилістикою та естетичним і персонажним рівнями, позначеного пошуками в різних стилістичних та формально-змістових площинах. Новаторство цього автора на теренах “біографічної” драми — “...у намаганні представити не єдину драматургічну стратегію біографічної драми, а найширший діапазон можливих стратегій”, у своєрідній контамінації “трьох відомих на сьогодні взірцевих типів художньої біографії: порівняльної, агіографічної та семіотичної” (с. 226).

Слід зауважити, що аналіз циклу “П’єси про великих” приваблює багатогранністю й органічним поєднанням найважливіших дослідницьких методологій, умінням осягнути телеологічні змістові й формальні коди аналізованих творів. Розкрито “техніку” “інспірування” жанрового коду трагедії через наявність катартичного модусу в біографічному сюжеті (“Трагедія Нобеля і драма Хемінгуей”) чи зниження цього коду через відсутність катартичного модусу до рівня драми (“Кохані Бетховена і коханки Паганіні”). На думку О.Бондаревої, серед інноваційних стратегій автора циклу — прочитання знакової постаті античної культури як тексту й семіотичної моделі (“Цикута для Сократа”), активна апеляція до античного легендарного матеріалу, вибудування сітки “символічних тотожностей”. “Ігрові стратегії” текстів циклу виявляються і в розгортанні внутрішньої конфліктності творів шляхом поєднання “житійно-ідилічного комплексу з авантюрно-героїчним”. Трактуючи митця в річищі постмодерної традиції як “міф та антиміф”, дослідниця розкриває триєдину матрицю “біографічної” драми в міфологічному й антиміфологічному контекстах: поет як медіум, як біографічний персонаж, як текст; простежує, як протагоністи нової драматургії — особистості

пасіонарних митців — “виламуються” зі своїх наставлених соцреалізмом “мармурових двійників” (Ю.Лотман).

Розкрито роль міфологічного “претексту” в акцентуванні інтертекстуальної, символічної наповненості “біографічної” драми постмодерну, “задіяність” в її структурі національно-романтичного міфу, традиційної “житійної” парадигми, поєднаної із мартирологічним кліше та суто монтажною технікою (“Душа в огні” В.Герасимчука). Однак, як слушно зауважує О.Бондарева, “інтертекстуальні стратегії” далеко не повинні зводитися до численних текстологічних збігів із першотекстами — “вторинність тексту”, автор якого захопився надмірним взоруванням на твір, що вже став класикою, надто очевидна (В.Герасимчук “Поет і король, або кончина Мольєра” — М.Булгаков “Жизнь господина де Мольєра”).

Авторська свобода на теренах оновленої “біографічної” драми реалізується у різних формально-змістових площинах, зокрема й через актуалізацію “призабутого” архетипу універсальної барокової людини (“Містер Скворода” Я.Верещака й О.Вратарьова, “Сад” В.Шевчука), канонізацію українських дисидентів та інших знакових постатей культурного дискурсу не тільки ХХ ст. (“Іконостас України” В.Вовк, “Третя Рота” О.Клименко, “Петлюра” В.Фольварочного, “Три життя Айседори Дункан” З.Сагалова та ін.). При цьому, стверджує дослідниця, опозиція до “міфу батьківства” у новітній українській драмі створюється виключно в етичній площині, на відміну від “брутально-деструктивних стратегій сучасної прози”.

Постмодерний мистецький дискурс провокує численні інтертекстуальні запозичення. Тому аналіз української постмодерної драми через інтерпретативні стратегії щодо європейського “тексту культури” (підрозділ “Транзитність літературного героя у новітній драмі”) закономірний і важливий складник загальної картини кваліфікованого літературознавчого рецептивного поля монографії. Дослідниця розглянула сприйняття сучасною українською драматургією чільних європейських літературних міфів, що переливаються з однієї культурної системи в іншу; зокрема в дослідницьке поле зору потрапляє комедія А.Крима (“Заповіт цнотливої бабця”) як цікава спроба трансформувати традиційний сюжет у принципово нове апокрифічне річище, де, окрім власне авторського “міфу”, задіяні стійкі формальні ознаки староіспанського театру, фольклорна версія легенди про Дон Жуана та іспанський літературний міф про Дон Кіхота.

Дослідниця наголошує “багаторівневість ігрового поля”, провокативність і поліцентризм гетерогенних літературних кодів, що призводить до трансформації лінійного сюжету про легендарного спокусника в циклічний міфологічний каркас. Стратегію авторської “гри з оригіналом” простежено і шляхом типологічного зіставлення названої комедії та драми В.Герасимчука “Помилка Сервантеса”.

Зроблене літературознавцем “дешифрування” інтертекстуальних кодів значної частини новочасних драматургічних текстів розкриває їх ігрові стратегії в рецепції попередніх літературних творів, яким надається статус літературних міфів. Серед таких стратегій — витіснення біографічного міфу “драматургічним антиміфом” (“Не вірте добродію Кафці!” З.Сагалова), поєднання прихованого коду конкретного літературного “претексту” з “еклектичним комплексом уламкових сегментів із різних міфологічних структур” (с. 264), гри з фольклорними та літературними архетипами на історично-алюзивному матеріалі (З.Сагалов “Блонді та Альфонс”), конфлікт гендерних архетипів — І.Коваль “Поганські святі” (“Лев і Левиця”). О.Бондарева досліджує і “рух текстових стратегій індивідуального авторського письма”, доводячи шляхом аналізу чільних рис ідіостилу окремих авторів (зокрема Я.Верещака), що вектор спрямований від “літературного міфологізму” та “інтертекстуальності” до “драматургії дискурсу й метадраматургії”. Порівняльний аналіз п’єси Я.Верещака “Душа моя зі шрамом на коліні” з її численними фольклорно-міфологічними та літературними претекстами уможливив “прочитання” і задіяного тут коду давньоєгипетської психостазії, і своєрідну еволюцію коду двійництва, розгорнутого автором, як підкреслює О.Бондарева, не в міметико-реалістичній площині, а в “полісемантичній символічній проекції”, що “провокує” автора до застосування “бриколажного нанизання на своєрідній семантичній стрижень різних концептів”. У полі зору дослідниці — і ремінісценції “гри в бісер” та “гри в ребус” як стратегії “моделі для складання”: “Я.Верещак творчо засвоює й комплікує обидві стратегії, ускладнюючи гіпертекстове новоутворення ще й інтермедіальним кодом “театру в театрі” (с. 285). Цікаві й міркування про зцементованість усіх цих кодів ще й авторським “міфом України”, в якому — і мальви, і “багаторусний світ язичницької душі праукраїнця”, який “не має нічого спільного з примітивною одіозною соціально-політичною міфологією” (с. 287). Дуже добре, що за аналізом ігрових стратегій та практик, сплеску новаторських жанроутворень, притаманних сучасній українській драматургії, не забуто і про

її виразну національну стильову специфіку, “формула” якої завперш — у рецептивній триєдності барокових, модерністських і постмодерністських текстових стратегій. Однак, говорячи про “примітивність” “одіозного національного міфу”, авторка “вельми дратівливо” коментує риторичний код драматичної поеми С.Майданської “Зрада”. Зрештою, “міф України” проаналізовано лише на матеріалі діаспорної літератури; що ж до материкової — названо низку п’єс, що, на думку авторки, вписуються в канон узвичаєної історичної драми з її віджилими “проукраїнськими” настроями. О.Бондарева розмірковує про “зміщення акцентів із “прорадянських цінностей” на відверто “проукраїнські” з нарочитим, подекуди просто кон’юнктурним загостренням націоналістичної міфології як сучасного, єдино “правильного” ідеологічного дискурсу” (с. 161). Можна визнати слушність цієї думки про незадіяність усіх можливостей жанру в драматичній поемі “Зрада”, наслідком чого відбулася певна схематизація образів, сюжет про мучеництво не сягає рівня “катартичної трагедійності”. Однак, як на нашу думку, на заваді тут — не таврована дослідницею примарна спрямованість поеми на створення “образу одвічного ворога” з “інших етносів”, а надто близька подібність до “Боярині” Лесі Українки. До речі, наявні тут і шановані постмодерним літературознавством “претексти” — реальні факти з історії України (знищення Запорізької Січі російською імператрицею), оцінка цих вельми трагічних подій, постатей Катерини II та її поплічника Потьомкіна українським народом у численних фольклорних творах, “Две русские народности” М.Костомарова, ціла парадигма української літературної реконквісти). Зрештою, рефрен поеми — “я в куми не хотіла московита”, “у москаля під рясою копита” — стосується, як це очевидно з тексту поеми, не “іншого етносу”, а досить “знакової” в українській історії постаті Григорія Потьомкіна. Звичайно, і імператриця, і Потьомкін представлені С.Майданською зовсім не в стилі новітніх імперських міфів, так активно насаджуваних останнім часом нашим-таки національним телебаченням й іншими новоявленими “трубадурами імперії” про “благородних” імператорів та імператриць і “звитяжну” імперську історію<sup>2</sup>. Ця “презентація” в поемі С.Майданської радше суголосна шанованому авторкою монографії дискурсу української барокової культури.

<sup>2</sup> Авторка статті задіює інтертекстуальний перегук зі змістом монографії Еви М.Томпсон “Трубадури імперії”.

Розділ “Драматургічне жанрове моделювання міфологічних і неоміфологічних моделей світу” присвячений дослідженню рецепції жанровим полем новітньої української драми християнської міфології, формування нової системи жанрово-естетичних кодів, концептуалістських та постконцептуалістських стратегій драматургії постіндустріальної доби. Цікаві й міркування про віртуальність як широкомасштабну дискурсивну структуру сучасної драматургії, її “задіяність” у різних рівнях сучасного драматургічного тексту (“міфічний телевізійний ефект”, “ефект реальності аудіовізуальних образів”, пародія на твір “кіберкультури”), про народження нового типу позитивного персонажа — “дискурсу з усіма його інтертекстуальними хитросплетіннями та риторичністю завуальованої авторської позиції драматурга” (с. 293), появу жанрових модифікацій, що перебувають на межі комп’ютерних (чи інших мас-медійних) моделей і драматургічного жанроутворення.

Слушні й теоретичні зауваги О.Бондаревої про жанр монодрами, її динаміку всередині новоствореного жанрового канону, рух від поглибленого ліро-психологізму 1980-х до

апробації на сучасному етапі “перформативної монодраматичної стратегії”. Шкода тільки, що монодрама Я.Стельмаха “Синій автомобіль” здобулася лише на побіжну згадку літературознавця.

Сучасна драматургія, як переконливо доводить дисертантка, — це лабораторія інтенсивних пошуків, експериментування на всіх художніх рівнях — образному, сюжетному, мотивному, жанровому, структурному. Монографія “Міф і драма у новітньому літературному контексті: поновлення структурного зв’язку через жанрове моделювання”, поруч із працями інших авторитетних сучасних дослідників української драматургії (Ю.Клековкіна, С.Хороба, Т.Свербілової), — це вагомий внесок в українське “драматургознавство” пострадянської епохи. Монографічне дослідження О.Бондаревої спростовує суспільний міф про кризу драматургічного жанру в сучасній українській літературі, сприяє формуванню кваліфікованого літературознавчого рецептивного поля цього жанру, розгортанню дискусій щодо “плаїв”, якими проляжуть шляхи української драми в недалекому майбутньому та їх ціннісні орієнтири.

*м. Івано-Франківськ*

*Наталія Мафтин*

## НАРОДНА ПІСНЯ ІЗ ХХ СТОЛІТТЯ

**Стрілецькі пісні / Упоряд., запис., вступ. ст., комент. та додат. О.М.Кузьменко. Львів: Інститут народознавства НАН України, 2005. — 640 с. + 32 с. іл.**

Кажуть, коли гармати грають — музи мовчать. Це правило абсолютно не спрацювало у випадку із військовим формуванням Українських січових стрільців під час Першої світової війни, коли було створено величезний пласт літературних і народних пісень, що не втратили популярності й сьогодні. Це засвідчив великий збірник стрілецьких пісень, який нещодавно вийшов друком у Львові. До скарбниці ґрунтовних фольклористичних зібрань зроблено вагомий внесок. Упорядник, кандидат філологічних наук, науковий співробітник Інституту народознавства НАН України Оксана Кузьменко якнайретельніше впорядкувала і прокоментувала тексти. Уперше в історії української культури стрілецьку пісню розглянуто комплексно, з докладними науковими фольклорно-літературними та історичними коментарями.

Збірник складається із трьох частин: вступу, текстів, коментарів. У вступі проаналізовано причини виникнення й поширення у стрілецькому й загальнонародному середовищі стрілецької пісні, її значення в суспільно-історичних та культурних процесах першої пол. ХХ ст., висвітлено жанрово-поетичні особливості пісень.

Текстову частину збірника поділено на два великі розділи згідно з генетичними ознаками: стрілецькі пісні літературного походження та народні пісні про січових стрільців. У першому розділі до кожного тексту подано ім’я автора слів і мелодії, ноти та літературний текст пісні за автографом чи першодруком зі збереженням мовних особливостей того часу, а також орієнтовні дату й місце створення зразка. Після літературного подано фольклоризовані варіанти пісні, що