

Отже, поезія Л. Голоти закорінена в архетипно-міфологічні шари української культури, вона поєднує в собі як релігійно-християнські мотиви й образи, так і прадавні “поганські”, язичницькі. Змальований образ ліричної героїні – образ сильної жінки-берегині, яка має втримати найважливіше для цього світу – пам’ять про рід та його історію. Але образ жінки в поезії Л. Голоти не одновимірний, він багатогранний, амбівалентний, перед читачем подекуди оголюється інша частина жіночої душі – ніжна, закохана, тремтлива.

Важливим для Л. Голоти постає географічний простір, сакралізований і міфологізований український *стел*, який у поезії абстрагується від просторової конкретики, набуваючи космологічно-універсальних функцій. Поетична інтенція часто скерована в минуле, яке набуває в такому разі ідилічних відтінків і цілого комплексу позитивних переживань. Саме з цих первнів і “виростає” художній поетичний світ Любові Голоти.

ЛІТЕРАТУРА

1. Башляр Г. Психоаналіз огня / Пер. с фр. Н. В. Кисловой. – М., 1993. – 174 с.
2. Врубель Л. Герменевтика // *Література*. Теорія. Методологія. / Пер. з польськ. С. Яковенка / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К., 2006. – 543 с.
3. Голота Л. Опромінена часом. Поезії. – К., 2001. – 224 с.
4. Наливайко Д. Сучасна літературна компаративістика у Франції // *Слово і Час*. – 2009. – №11 (587). – С. 3-20.
5. Овчарук Б. Поняття та еволюція літературної семіотики // *Література*. Теорія. Методологія. / Пер. з польськ. С. Яковенка / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К., 2006. – 543 с.
6. Плуцєнник Я. Когнітивізм у літературознавчих дослідженнях // *Література*. Теорія. Методологія. / Пер. з польськ. С. Яковенка / Упоряд. і наук. ред. Д. Уліцької. – К., 2006. – 543 с.

Отримано 18.01.2010

м. Київ

Оксана Когут

РИСИ ПСИХОЛОГІЗМУ В ПОСТМОДЕРНІЙ ДРАМІ

Авторка розглядає можливості психологізму в романтичних творах постмодерної літератури на прикладі сучасних українських драм “Саламандри” Т. Мельник і “Рододендрон” А. Багряної. Висвітлено сюжетні архетипи мелодрами і драми адюльтеру.

Ключові слова: психологізм, романтизм, сюжетний архетип, постмодерна література.

Oksana Kohut. Psychological insights of postmodernist drama

The author of the article examines the prospects of psychologism in the romantic dramas of Ukrainian postmodernist writers, namely “The Salamanders” by T. Melnyk, and “The Rhododendron” by A. Bahriana. The paper sheds light on the plot archetypes typical of melodrama and the drama of adultery.

Key words: psychologism, romanticism, plot archetype, postmodernist literature.

Як межа ХІХ – ХХ, так і доба переходу від ХХ до ХХІ століття знаменується боротьбою і протистоянням мистецьких поколінь, літературними війнами за неоестетику, справжність світоглядних орієнтирів, художніх цінностей. Водночас очевидною постає зорієнтованість на знакові стилі національної літератури, як-от бароко, романтизм, модернізм. Сучасна драматургія також звернена в бік романтичної поетики, ведеться пошук нового романтичного героя, здатного реципіювати архетипні образи та сюжети. Д. Наливайко обстоює думку, що

“романтизм характеризується передусім спрямуванням на внутрішній світ особистості, “суб’єктивної людини” і його індивідуалізоване вираження – це засаднича поетикальна настанова цього напрямку, що з певною варіативністю проявляється в різних його течіях” [16, 208].

Архетипна природа творчого процесу зумовлює наявність у драматургічному доробку внутрішніх кодів, символічних знаків, що впливають не лише на мистецьку цінність твору, а й на його інтегрованість у літературний процес загалом. Розглядувані п’єси архетипні за своїм характером, тому надаються до психоаналітичної інтерпретації. Авторки актуалізують сюжетний архетип мелодрами адюльтеру, який “будувався навколо руйнування родини внаслідок подружньої невірності [14, 177]”. Отже, маємо банальний трикутник, означений відповідно до соціально-рольових номінацій як Жінка – Чоловік – Коханка з наскрізним романтичним мотивом пошуку високих ідеалів любові. Якщо драма А. Багряної рисами поетики тяжіє до фарсу, то твір Т. Мельник набуває містичного, почасти трагічного звучання, змодельований за принципами поетики романтизму. Назва п’єси “Саламандри” вводить нас у систему амбівалентної символіки, котра може бути по-різному прочитана в контексті самої драми. У християнстві саламандра – символ людини, сповненої глибокої віри і здатної протистояти вогню спокуси. Тривалий час панувало переконання, що саламандри можуть жити у вогні, адже їхні тіла дуже холодні. “Символ – це образ архетипу, те, що дає змогу несвідомому архетипу перетворитися на образ, виявити себе. <...> Символ стає медіатором, бо пояснює несвідоме лібідо через свідомий сенс. Отже, існує індивідуальне надсвідоме, що становить сферу символу” [5, 130]. Зрештою, ми нічого не знаємо про картини, які малює героїня; у ремарках авторка акцентує увагу на тому, що це саламандри, уписані в коло безконечності. Усупереч концепції класичного фрейдизму саламандри, яких зображає Тамара, утілюють органічну трансформацію любові, а не стають її заміщенням.

Т. Мельник означає рольову семантику дійових осіб як маски, типові для мелодрами: “спокусниця”, “жертва”, “дружина”. Це Тамара – художниця, коханка Святослава – редактора журналу “Засвіт”, його дружина Зоя – психотерапевт, і дві душі (майбутні діти) – Він і Вона.

Відчужене мовлення головної героїні Тамари – це текст у тексті (адже вона пише цю п’єсу про себе, власну безсмертну душу і тих, котрі пройшли з нею крізь усі переродження). Перед нами не просто “гра у гри”, а розшарування тексту, відчуження відчужень, нездійсненне прагнення психологічної ідентичності, наче розкладання на спектри кольорів, котрі згодом усі зіллються в білий у коловому русі безконечності. Адже Тамарин часопростір означено як білий – початок, символ змін, готовність ініціанта до нової ролі. Гра настрою і світла зумовлює подієвий психотип: блідо-жовтий колір миготить і змінюється на яскраво-жовтий у сцені зустрічі Дружини й Коханки – перипетія доволі тривіальна. Блідо-червоне забарвлення домінує у сцені листа-прощання. Яскраво-червона палітра супроводжує розмову між Чоловіком і Жінкою. Ю. Крістева вирізняє колір “як інстинктивний заряд, пов’язаний із видимими зовнішніми об’єктами; як той самий інстинктивний заряд, що спричиняє еротизацію власного тіла через візуальне сприйняття і жести; як вставлення під впливом цензури цього інстинктивного заряду як знака в систему репрезентації” [12, 344].

Жовто-червона палітра тонів і напівтонів указує на те, що драматичні події розгортаються під впливом архетипного образу вогню, сублімованого його символом – саламандрою. Амбівалентним виявляється також архетип вогню, адже він утілює і гріховне полум’я пристрасті, і кострище інквізиції, і момент очищення у прадавніх містеріях. Палає у вогні Мавка з “Лісової пісні”

Лесі Українки. Крізь охоплену полум'ям вербу долає помежів'я світів Ярина з п'єси С. Новицької "Шинкарка", а її невістка і син рятуються від людського самосуду, вилетівши лелеками крізь вогонь на обійсті. "Будучи *par excellence* композитним елементом, колір згущує "об'єктивність", "суб'єктивність" та внутрішньосистемну організацію художньої практики. Отже, колір постає як певна схема (відмінностей світла, енергетичного заряду, ступеня вартості в системі), кожен елемент якої пов'язаний із багатьма регістрами, що накладаються одні на одних" [12, 45], – твердить Ю. Крістева. Драматургові вдалося мистецьки поєднати знакові системи кольору та слова-образу, котрі взаємодоповнюють та посилюють одна одну.

Художній часопростір минулих життів Тамари і її майбутніх народжень сплітає реальні почуття та події: Час, що триває завжди, буття, що змінює лише життєві форми, залишаючи суть незмінною. Тут наявне типове для поетики романтизму сприйняття світу (долі героїні та її дітей у позачасовій єдності). Романтики надають особливої ролі збігові фатальних обставин (Фатум/ Доля/ Мойра), екстремального хронотопу; адже через випробування у кризовій ситуації розкривається особистість. Саме романтики відкрили вільний, просто-таки "магістральний" рух між життям і потойбіччям, постмодерністи врізноманітнили сферу "інакшості" буття відкриттям паралельних світів. У драмі Т. Мельник час (минулий, майбутній, теперішній) постає, мов триголовий дракон, що п'є з ріки вічності. Тому тривання цієї трагедії нереалізованого кохання (Він – Тамара – Вона) – вічне. Адже, як зауважив Булгаківський Воланд, час міняється, а люди ні, – ще одна культурна цитата, знакова для цієї п'єси.

Ненароджені діти (свідки життя Тамари, буття її душі) – сублімована проекція несвідомого (архетипного), що вербалізується через її ж листи та картини. Розмова Його і Її – це наче два *alter ego* однієї людини, її душі на несвідомому рівні, допоки нема статевої самоідентифікації та протистояння чоловік (рацію) – жінка (емоцію). Такий психологічний андрогін шукає гармонії для героїні, зумовлює її вчинки. Г. Адлер стверджує, що "будучи "сумою всіх архетипів", підсвідоме постає сховищем усього людського досвіду, котрий сягає коренями до самих початків" [1, 216]. Він і Вона – образи-символи, дуалістичні у своїй природі. Вони виконують роль, властиву хором у трагедії – коментують дії героїв, водночас будучи способом вербалізації психологічного підґрунтя вчинків і думок героїні. Фактично душі дітей утілюють її несвідоме, а з огляду на статево диференціацію, репрезентують Іншого, що згідно з теорією Ж. Лакана, становить незмінну умову людської екзистенції як бажання самодоповнення й самоутвердження.

Урешті, пам'ять – це кара, спосіб пізнання, вона, як і розвиток, має форму спіралі – парадокс, але факт. Він мусив прожити з Тамарою в ролі чоловіка-коханця-брата-сина. Вічність як буття чи небуття – це тривалість у відокремленому часі і просторі; життєвий незбіг ролей душі унеможлиблює завершення Ним ініціації, відтак залишається нереалізованим акт пізнання.

Водночас Він і Вона – дивне співвідношення рольових ігор: донька-батько; жінка-чоловік (коханий); юна душа (чиста) – одвічний старець (грішна душа). Він має вічне життя, це кара, як і прокляття Агасфера. Він прагне заховати її, розчинити в собі, захистити й замкнути від неї самої; адже лише він розуміє її, адже інші спрофанують, понівечать і повісять "гламурненько" на стіні офісу намальовані нею саламандри. Прагнення Його заволодіти правом карати, любити, вершити її долю, а відтак і власну, актуалізує архетип влади, демонізуючи її водночас через симулякр Усемогутнього, через розтиражовану субкультурою постать владного Когось, можливо, Тіні? Образ Його прочитується й у контексті класичного психоаналізу з належним декодуванням едіпового

комплексу й невтолимим садо-мазохістським бажанням володіти Тамарою, уникнути трагедії, котра ось уже тисячу років інваріюється в різних сюжетах, але з незмінним фіналом – Він її втрачає.

У п'єсі Т. Мельник, як і в сюжеті класичної трагедії, причини винесено за межі драматичного твору. Душа Його хоче уникнути трагедії, однак сюжетний архетип грецької трагедії структуровано навколо поняття долі, котру неможливо змінити чи уникнути, адже вона визначена богами; тому іронічна, на перший погляд, її пропозиція народитися Йому наступного разу Богом не така вже й безглузда. Адже саме за посередництва богів розв'язувалися складні колізії буття, лише так можна вплинути на Мойру-Долю. Життєва практика демонструє дивну закономірність, коли матері стають маріонетками в руках власних дітей, які часом жорстокі до абсурду. Їхнє садистське прагнення нівечити і диктувати умови батькам балансує в буденному сприйнятті десь між ролями тирана і Бога (архетип влади, Великого Інквізитора). У драмі "Лізікава" В. Кожелянка та В. Сердюка головною дійовою особою постає Воно (дитина) – образ-символ, що сюрреально перетікає в Чоловіка-Дитину та Жінку-Дитину, полонить життєвий простір дорослих людей, демонструючи жорстокий абсурд людського буття та його сенс водночас.

"Народження – це завжди кульмінація, бо розвиток подій – це тільки мама і я", – стверджує душа ненародженої доньки Тамари. Ці міркування відсилають нас до трансперсональної психології. С. Гроф, досліджуючи терапевтичну дію ЛСД-25, указує на психофізіологічне підґрунтя драми, а саме сюжету, де зав'язка-розвиток-кульмінація-розв'язка проектується в чотири стадії народження дитини – архетипні переживання (або базові перинатальні матриці), котрі відтворюють (закладають) переважну більшість сценаріїв людського життя. Отже, період пологів – амніотична стадія, "космічне єднання", блаженне невідання, захищеність; родові спазми – "космічна поглинутість", переживання екзистенційного відчаю та безвиході; вихід із матки – боротьба смерті й відродження – кульмінація, боротьба за життя; спад напруги – переживання смерті й відродження, екстатичне злиття зі світом [7]. Драматург актуалізує сюжетний архетип містерії творення, адже народження – акт божественного вибору, час, коли із Хаосу постає нове життя. Так само С. Щученко у трагікомедії "Зачаровані потвори" в монолозі Олени подає згорнутий сюжетний архетип містерії творення в історії про Принца Сперматозоїда, який здолав шлях камікадзе, лицеміра, зрадника, чоловіка, щоб укотре вирушити назустріч новому життю і вічності. Тому вповні погоджуємось із міркуваннями С. К'єркеґора: "Той, хто не розуміє, що життя – це повторення та що в цьому полягає краса життя, той сам себе засудив і не заслуговує нічого ліпшого від того, що з ним згодом станеться, себто від загибелі" [11, 172].

Драматичні характери Зої і Тамари постають антитезами, водночас вони взаємозумовлюють один одного й співвідносяться з архетипами влади, свободи, любові. Тут чітко простежується паралель із літературними архетипними образами Анни і Долорес (ідентифікованими Н. Зборовською як архетип соціальної та метафізичної жінки [10, 237]) із драми Лесі Українки "Камінний господар", а водночас і з жіночими архетипами християнської культури – Євою та Лолітою.

У сцені зустрічі Дружини й Коханки мовлення ситуативно відторгнуте, прожите й репрезентоване свідомістю; фактично проголошено два монолози, де відповіді не мають жодного значення. Адже кожна із жінок сотню разів прожила й проговорила цю ситуацію. Це монолог-вирок, який активізує чуттєво-емоційну пам'ять кожного з учасників. Водночас сам акт повторення, проговорювання замінює вербальний зміст у свідомості витісненим спогадом

у несвідомому [3, 139–140]. У цьому діалозі, як і в розмові між Святославом і Зоєю, драматург зумисне декодифікує процес психоаналізу, міняючи ролями аналітика та пацієнта. Абстрагуючись від утвердженого поняття “душевно хворі” – божевільні, логічним виглядає запитання: що ж тоді лікує Зоя, коли саме існування душі вона ставить під сумнів? Ідеться про співвідношення реального/ірреального, свідомого/підсвідомого, межі божевілля і здорового глузду.

Зрада чоловіка – шанс для Зої виграти власну життєву партію. Вона грає із власним сумлінням, намагається обдурити чи то переконати себе в істинності та правоті власних учинків. Це не банальний пошук винуватця життєвих негараздів і виправдання духовної слабодухості; не забуваймо про соціальну презентацію розлучення Зоєю, адже вона – жертва, ображена і зраджена дружина, принаймні у свідомості її чоловіка та його коханки. Насправді ж ситуація анекдотична, рахунок 1:1, та, незважаючи на це, Дружина прагне перемогти в цій жорстокій грі. Сімона де Бовуар уважає, що “шлюб для чоловіка так само є тягарем. Саме тоді він потрапляє в пастку, влаштовану природою. Адюльтер може зникнути лише разом зі шлюбом. Бо ж мета шлюбу для чоловіка – якоюсь мірою прищепити імунітет проти своєї дружини” [4, 204–205].

Лімінальне місце – відчинені двері в дім Тамари – це вказівка на можливість вільно пересуватись у сакральному просторі. Дійство розгортається здебільшого в її квартирі. Увійшовши у світ Тамариного життя, Зоя зустрічає таємницю і руїну власного Я, адже любила, вибирала й обрала Святослава, а не сина, учинивши аборт заради кар’єри чоловіка. Влада як архетип, прагнення здобути її, посилюється домінантним бажанням знищити чоловіка або принаймні диктувати йому власну волю, карати й каратися за власне понівечене материнство. Лише у фіналі стає зрозумілою Зоїна роль заручниці сублімованого кохання. Утрата дитини нічого не дала жодному з подружжя, знищивши натомість їхній світ. Родинний апокаліпсис неминучий.

Антитеза Дружина – Коханка подібна до співвідношення між грифелем простого олівця і діамантом: хімічна формула однакова, та цінність і якість різні. За плечима однієї – сотні років патріархальної спільноти, що невпинно декларує обстоювання родинних цінностей; натомість друга – романтична мрія про ідеал любові, вічна загроза сім’ї, основам моральності та обов’язку.

Тамара йде від Святослава, залишає йому намальованих саламандр – спогад про минуле життя з любов’ю без нього, іде свідомо, зберігши таємницю зачаття. У неї значно вищий рівень духовних запитів; це своєрідний романтичний стоїцизм не коханки, а коханої, єдиної жінки в житті чоловіка, котра пізнала його. Вона любить його відбиток серця в собі, а не милується власним відображенням у ньому. Тамара забрала найголовніше – дітей чоловіка. У них вона заховала весь скарб власних почуттів і дар любові. Її поведінка схожа на міф про Медею, переписаний навпаки. У неї відсутня онтологічна розірваність, тому героїня й не прагне через дітей повернути коханого, не бажає володіти чоловіком, переживати щастя від самого почуття любові. Має рацію Ю. Крістева, стверджуючи, що “любов – це заміна нарцисизму в третій особі, зовнішня щодо акту дискурсивної комунікації. Звідси й походить вислів “Бог – це любов”, і саме тому Бог існує тільки як істота, що її жінка уявляє як дитину” [12, 419].

Трагічною іронією, притаманною ще античній трагедії, просякнута сцена прощання Тамари і Святослава, коли “день сьогоднішній нічого не знає про завтра”. Комунікативний розрив ґрунтується на співвіднесенні знання і незнання героя і героїні. Ситуація подібна до сюжетного архетипу казки, у якій темні сили просять героя дати в заставу чи віддати те, про що той не

знає (зазвичай це ще ненароджена дитина) задля здійснення його бажання чи порятунку. Чоловічий егоцентризм бере гору, адже ображена уява Святослава малює поряд із дружиною іншого чоловіка, не припускаючи навіть думки про дитину.

Прощання виглядає як умирання, неможливість бути разом (трагічний модус визначеності і приречення). Водночас тут актуалізується “архетип Ромео і Джульєтти”, що проходить трансформацію в дискурсі постмодернізму. В. Єшкілев у визначенні поняття архетипу наголошує на тому, що “в літературі архетипи є своєрідними ядрами сюжетних побудов та образних комплексів... Способом руйнації у постмодерністському дискурсі виступає принцип тотальної гри з продукуванням псевдонаративів (десакралізація наративу)... імітацію позачасової схеми архетипіки” [9]. Очевидним постає також конфлікт у душі Святослава знакових архетипів (матері і коханої, адже без Зої він не знає як жити, а без Тамари не розуміє, навіщо), а це призводить до особистісної трагедії.

Сповідь-каяття ненародженому синові перед шафою з іграшками актуалізує тему нереалізованого батьківства, безглуздо, через раціонально-вольове рішення, офірованого власним амбіціям – тему дитини-міфу. Сакрифальний мотив (убивство дитини) указує на факт, котрий викликає запізнілий катарсис у Святослава – так заповнюється лакуна любові і справжньої турботи, так чоловік реалізує цілісно психотип Дорослого-Дитини-Батька (Е. Бентлі). Світло-біле забарвлення вказує на те, що герой повертає до себе.

Святослав перебуває у смислового полі архетипу дороги як пошуку шляху до самопізнання; адже, йдучи життям і здобуваючи нові примарні вершини, він урешті залишається самотнім, обабіч справжнього – кохання і батьківства. У фіналі, ідучи кудись, він заразом прощає свою любов і свій обов'язок. Зрада як присутність, заданість життєвої філософії, пов'язана з вибором; урешті перемагає брехня, що стирає межу між справжніми почуттями та їх сублімацією. Трагедія Тамари, як і її творчість, залишаються не зрозумілими для оточення, адже доводиться “Жити як дихати. Писати, як дивитись на захід сонця. Творити картини – як мріяти. Це все так має бути. Інакше бути не може” [15, 419]. Героїня Т. Мельник ніби трансформує принцип, задекларований В. Винниченком як “чесність з собою”, та життєву філософію героя Г. Ібсена Пер Гюнта – “бути самим собою!”, наголошуючи на справжності її життя, учинків, світобачення. Це, власне, і відбувається через вибір між любов'ю, материнством, творчістю, родиною.

Мотив романтичного, неземного кохання тісно переплетений із мотивом особистісної нереалізованості, упередженості, зашореності стереотипами “правильного” думання й діяння в образі Святослава. Символічним утіленням духовної поразки постає брехня, коли чоловік не готовий до вчинку; фактично він давно сам психологічно кастрував себе, позбавивши найбільшої людської свободи – вибору. Водночас як справжній трагедійний герой він іде визначеним шляхом до кінця, хоч і абсурдного з погляду життєвої логіки. Наявність чи відсутність краватки у Святослава виявляється лакмусовим папірцем його душевного стану. Зроблений Тамарою психологічний аналіз дратує чоловіка й позбавляє рівноваги, водночас переадресовуючи нас до наступного художнього архетипу – пророчиці Кассандри. Польський літературознавець В. Болецький твердить: “постмодерністська література, як і архітектура та всі мистецтва, змагає до того, щоб стати мистецтвом так званого “подвійного кодування”. Її адресат може впізнати гру посилань, еkleктику стилів чи нагромадження цитат, але з тим самим успіхом він може залишитися на поверхні сюжетних чи іконічних ходів” [6, 244].

Тамара стає втіленням самої любові, адже синкретичний ерос – це не лише вітаїстичний наратив. Французький філософ Ж. Ліповецьки вважає, що Ерос – це засіб синтезу та збирання, котрий діє за допомогою зв'язків, контактів та поєднань, Танатос же – засіб розривання традицій та зв'язків [13, 176]. У Юнга проблема статі – головна суперечність людей після опозиції Персони і Тіні, життя і смерті – виявляється у протиставленні Аніми і Анімуса. У характері Святослава домінує потяг до руйнування (Танатос), що засвідчують обидві жінки. Аналогічно й душа ненародженого сина (Він) у попередніх своїх утіленнях (чоловіка, коханця) нищить усе в ім'я тієї ж любові. Вона (як донька) померла немовлям через місяць по тому, як матір спалили на вогнищі. Амбівалентним постає архетип жертви – офіри коханню чи карі за несвідомий гріх (актуалізований Т. Шевченком у поемі “Великий льох”). “Епоха романтизму означала активізацію сфери неусвідомленого, а заодно – принципу насолоди, що формувало два протилежні погляди на творчість – як на процес демонічний і процес божественний. Архетип диявола (активізоване несвідоме) визначав пафос демонічних романтиків, одержимих кастрацією Бога-отця заради насолоди свободи” [10, 121].

У фіналі п'єси зустріч Зої з Тамарою відбувається вже за межами трагедії. І хоч як це абсурдно, жінки ретроспективно розглядають власні мрії, розмірковуючи над філософським питанням любові та щастя в житті. Урешті, обидві визнають, що діти – сенс їхнього буття.

По-іншому зображає характери дітей у любовному трикутнику А. Багряна в п'єсі “Рододендрон” [2]. Полюся й Максим уживають готові поведінкові матриці, спроектовані з тиражованих масовою культурою сюжетів телесеріалів. Розірвано комунікативне поле у спілкуванні між підлітками, очевидна розбіжність уявного і реального в особистих стосунках, домінує сленг, що відчужує власне мовлення, міксуючи англійські слова. Дівчина вдається до психологічного трюку із псевдовагітністю заради програвання ситуації: “а що, коли...”. Хлопець, як і передбачалося, уникає відповідальності. Рішення про аборт ухвалюється Полюсею просто-таки блискавично й без жодних вагань і роздумів. Цікаво, що стоматолог і гінеколог у її свідомості мають однакові означники – страх і невдоволення.

Богдан (чоловік-коханець-батько-товариш-бізнесмен) – власник весільного салону “Рододендрон” – перебуває на межі банкрутства. Усі свої соціальні ролі він програв в одну мить, адже порушив ритуально-обрядовий простір, вторгся в заборонене поле. У його родині любов так і не прижилась, тому й відбувається відторгнення на всіх рівнях – особистісному, діловому, психологічному. Архетипна іронія – це дорога до пекла, устелена добрими намірами, а на ритуалі смерті можна заробити більше, ніж на любові, адже любов у мить смерті теж дає прибуток.

Алла – модель, а за сумісництвом – коханка директора салону, своєрідна компенсація за 15 років неповноцінного подружнього життя. Так її сприймає не лише Віктор, а й Богдан на рівні підсвідомості, виправдовуючи своє право хоч би й на крадене щастя майже тими самими аргументами, що й Святослав у драмі Т. Мельник “Саламандри”. Перед Аллою постає дилема: бути єдиною чи заміжною? Буттєвий принцип героїні: кохай, тільки не плач. Життєва практика чітко визначила сферу впливу коханки – секс, задоволення, симулякр мрії про щасливу любов. Богданова родина міцно вросла у свідомість героїні, адже вона знає найменші подробиці їхнього побуту, щоденного життя. Натомість у чужій сім'ї навіть не підозрюють про неї – справжню; для них Алла – це просто загроза, теоретично означена як “страшніша від атомної війни”. Це подвійне небуття, не життя з коханим і викресленість із його життєвого тривання (побуту

цих т.зв. дрібниць, що врешті й формують відмінність як власне особистісну, так і психологічну, визначають її).

Цікавим виглядає співвідношення мрії про весілля в дочки та коханки, лише в Полюсі це сприйняття на рівні шоу, спектаклю; для Алли – фетиш – перепустка у світ щасливих і одружених. Але за прагненнями обох прозирає потреба викликати людську заздрість. Дитячий спогад Алли про похоронну процесію, коли у весільній сукні ховали незаміжно дівчину, виконує роль психологічного бар'єра, що перегукується з мотивацією героїні п'єси Л. Чупіс "Танці гончарного кола" – Айседори Дункан: "Матусю! Я не буду в шлюбі!!! Де обидвох гвалтує Світ!!!" [17, 143]. Алла вважає, що може вбезпечити себе від зради лише не виходячи заміж; адже зникла казка про принца, у яку так добре вірилось у дитинстві.

Прикметним для українських мелодрам постає використання обрядових (у цьому випадку весільних) і народнопісенних елементів. Саме в такий момент "відкриває" для себе Аллу Віктор – пристаркуватий ловелас, який раптово трансформувалася у принца й зовсім несподівано пропонує руку і серце своїй музі, яка втілює для нього й тиху надійну пристань, де він зможе відпочити від бурхливого життя. Такий сюжетний хід – типово мелодраматичний, адже для цього жанру не обов'язкова мотивація подій.

Марина – подруга Алли, котра невтомно роздає ділові жіночі поради, з дозованою кількістю "стервозності" в характері, якраз настільки, щоб не подобатися її приятелю. В одному зі своїх монологів вона проголошує просто-таки всесвітній маніфест коханок. Доволі схематично накреслено характер Гальки – дружини Богдана, матері Полюсі, котра врешті зважилася і покинула свого благовірного. Наявний іще один типовий образ – старої діви – Василівни, схиленої на езотериці. Вона вміло проходить "страшні кармічні випробування" як свідок кохання шефа й моделі, витримує допит дружини, водночас вимріюючи єднання астральних тіл із тим же Бодічкою.

Сцени розчленовують п'єсу на окремі діалоги, що утворюють своєрідну сюжетну мозаїку, котру можна складати чи не в довільному порядку, застосовуючи типаж "спокусниці", "жертви", "злочинця". На цю рису в постмодерному письмі вказує Т. Гундорова, аналізуючи твір Т. Прохаська "Непрості"; дослідниця акцентує увагу на культурному резервуарі, що його утворюють сюжети, які "можна поєднувати в ланцюжки, скручувати в спіраль, крутити, як центрифугу" [8, 102].

Отже, маємо зіткнення почуттів жінок, спраглих любові, з пристосовництвом і цинізмом самовдоволених і знуджених чоловіків. Тому в п'єсах А. Багряної "Рододендрон" і Т. Мельник "Саламандри" відбувається профанація романтичного героя-коханця, і в обох трикутниках чоловіки вже не гравці, а лише ставки. В аналізованих творах симультанно зображено сюжетні архетипи мелодрами та драми адюльтеру, репрезентовані через психоаналітичну інтерпретацію поетики романтизму.

ЛІТЕРАТУРА

1. Адлер Г. Лекции по аналитической психологии. – М., 1996.
2. Багряна А. Рододендрон // *Потойбіч* паузи. Альманах молодих письменників столиці. – К., 2005.
3. Барфі П. Вступ до теорії: літературознавство та культурологія. – К., 2008.
4. Бовуар С. де. Друга стать: У 2 т. – К., 1994. – Т.1.
5. Бодуен Д., Нефонтен А. Символ. – М., 2007.
6. Болєцький В. Лови на постмодерністів // 12 польських есеїв. – К., 2001.
7. Гроф С. АСА-25. Електронний ресурс: <http://www.psylib.ukrweb.net/books/grofs01/index.htm>
8. Гундорова Т. Післячорнобильська бібліотека. Український літературний постмодерн. – К., 2005.
9. Євкілев В. Архетип // Енциклопедія української літератури. Електронний ресурс: <http://www.proza.com.ua/enc/index.php?sym=&p=1>

10. *Зборовська Н.* Код української літератури: Проект психоісторії навітньої української літератури. Монографія. – К., 2006.
11. *К'єркегор С.* Повторення // *Українська К'єркегоріана*. Матеріали Міжнародного семінару “Сьорен К'єркегор і його роль в інтелектуальному житті Європи”. – Львів, 1998.
12. *Крістева Ю.* Полілог. – К., 2004.
13. *Куцєнал С.* Французька філософія другої половини ХХ століття: дискурс із префіксом “пост-”: Монографія. – К., 2004.
14. *Малютіна Н.* Українська драматургія кінця ХІХ – початку ХХ століття: аспекти родо-жанрової динаміки: Монографія. – Одеса, 2006.
15. *Мельник Т.* Саламандри. Електронний ресурс: <http://dobrushin.De/tanya/index.php?land=ua&pagename=salamandri>
16. *Наливайко Д.* Теорія літератури й компаративістика. – К., 2006.
17. *Чуніс А.* Танці гончарного кола. – К., 2005.

Отримано 16.07. 2009 р.

м. Рівне

Наші презентації

ВСЕСВІТ. – 2009. – №11-12.

Черговий номер відкривається поезіями Вільяма Шенлі Мервіна та Фрідріха Шиллера. У рубриці “Проза. Драма” надруковано закінчення роману Е. Л. Доктору “Марш до моря”, розділи з архівних публікацій Курціо Малапарте “Бал у Кремлі”, оповідання Колет Ніс-Мазюр, оповідання Пелема Гренвіла Вудхауса “Затаєне мистецтво”, п'єса Федеріко Гарсія Льорки “Ієгова”. Рубрика “News – Views – Interviews” містить статті Юрія Педана “Три портрети доби сталінізму”, Хосе Ортеги-і-Гассета “Убогість і блиск перекладу”, Бориса Шалагінова “Мужньо й сміло вперед променем світла мчу...”. Філософсько-поетичний спадок Шиллера і наш час”, Петра Рихла “Фрідріх Шиллер у духовному просторі Буковини”, Дмитра Дроздовського “Пізнати свідомість через літературу: поради Девіда Лоджа”, “Річка – нескінченна”: голоси світової поезії в річці Світлани Жолоб”, “Новий будинок, де розбиваються серця”, “Місто УР Ольги Токарчук”, розмови зі Стівеном Грінблатом “Літературна критика – це коли люди розпочинають теревенити про речі, що відживляють їхню увагу” та з Колет Ніс-Мазюр “Ми розуміємо поезію Росії й України”, а також новини культури. Триває публікація уривків із трилогії парадоксів і артефактів Олександра Кульського “Клейноди Троянди і Хреста” (кн. друга “Тіні Дракона Чен Гуана”).

І.Х.

